

# ПИКАССО

и социализма



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

# ПИКАССО

*и окрестности*

СБОРНИК СТАТЕЙ



Прогресс-Традиция  
МОСКВА

УДК 75/76

ББК 85.1

П 52

*Печатается по решению Ученого совета  
ИИИ теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств*

*Надпись осуществлена при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
проект 04-04-151860*

**Редакция:**

*М.А. Бусса, В.В. Виноков, Г.В. Козаченя,  
В.В. Паламар, В.С. Турчак, И.С. Фомичева,  
Ю.В. Швайковский, А.В. Фиделья, С.А. Яровая*

**Рецензенты:**

*академик искусствоведения А.В. Генералов  
доктор искусствоведения член корреспондент РАН А.К. Яковлев*

**Пикассо и окрестности. Сборник статей / Отв. ред. М.А. Бусса. —  
П 52. М.: Прогресс-Традиция, 2006. — 296 с., ил.**

ISBN 5-89826-241-5

В сборнике представлены попытки увидеть с новой остротой два наследия Пикассо, его роль в художественной культуре XX века. Великий мастер показан через призму сложной творческой взаимоотношений с друзьями-коллекционерами (В. Гитт, Ж. Мейсонне, Х. Грис, У. Вогельман, К. Карра, Д. Северина, С. Дель), театрами (С. Делла-Палла, Л. Миста, Ж. Костю), литературой (Г. Аполлинер, Г. Стайн), музыкой (Ж. Справинский). Действительные имена — тема «Пикассо и Россия», взаимоотношения великого мастера с лидерами русского авангарда (В. Пархоменко, В. Татлин, М. Родченков, К. Малевичем, Л. Поповой, О. Розановой, Н. Удальцовой, А. Ластер, А. Гриняко, М. Ле-Данте). Освещаются взгляды на искусство Пикассо русских критиков, философов, религиозных мыслителей, писателей — В. Бердяев, С. Булгаков, Н. Асольнова, Г. Чуковский, Я. Введенский. Излагаются также некоторые малоизвестные аспекты творчества художника.

ББК 85.1

*На первом этапе Пикассо. Сборник и фундамент на сайте 1993  
Дарья, Швейцария  
Пикассо на картине. Фото Рене-Вирри. Франция. 1990 и годы*

*На второй странице Пикассо. Автопортрет. 1899  
частный коллекция*

ISBN 5-89826-241-5

© Коллектив авторов, 2006

© Г.К. Виноков, оформление, 2006

© Прогресс-Традиция, 2006

*Курс высшейшей системы логики  
Матричной логики, Демонстрации  
(1917–2001) –  
Благодаря исследованию  
логического Якоба Якоба*

## *Содержание*

### Предисловие

9

В.М. Пеловой

#### ГЕРОИ НАШЕГО НЕДАВНЕГО ВРЕМЕНИ

11

Н.А. Дмитриева

#### ТЕМА ДОБРА И ЗЛА В ТВОРЧЕСТВЕ ПИКАССО

19

В.С. Турчин

#### ДВА КУБИЗМА: ДИАЛОГ - СПАРК - МОСКВА И ПЕТЕРБУРГ-

29

К.Л. Лукичева

#### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ КУБИЗМА

42

А.Н. Ильяшова

#### ЖИВОПИСЬ ПИКАССО В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. 1900–1920-е ГОДЫ

57

А.А. Кабин

#### О КНИЖЕ ИВАНА АЛЕКСАНДРОВИЧА АКСЕНОВА «ПИКАССО И ОКРЕСТНОСТИ»

77

Е.Г. Паскотов

#### ДАРИЖОНОВ И ПИКАССО. ЛЮБОВЬ – ВРАЖДА

801

А.А. Стригалов

#### ТАТЛИН И ПИКАССО

811

О.А. Волкова

#### ФОТОСЪЕМКА В ТВОРЧЕСТВЕ ПИКАССО (1906–1917)

844

|                 |  |     |
|-----------------|--|-----|
| Н.С. Фомичева   | КЕРВАНИКА<br>ПИКАССО                                 | 164 |
| Е.В. Тараканова | ИТАЛЬЯНЦЫ В ПАРИЖЕ<br>(«МЕРТЫ» И «ПРОВИНЦИАЛЫ»)      | 182 |
| Н.А. Вусса      | ПАБЛО ПИКАССО<br>ГЛАЗАМИ САЛЬВАДОРА ДАЛИ             | 209 |
| Т.В. Балашова   | АПОДЛИНИЕР<br>И ПОСЛЕ ПРИТВОЖЕНИЯ ПИКАССО            | 212 |
| Н.В. Потапкина  | ПИКАССО И ГЕРТУДА СТАЙН:<br>ПЕРЕКРЕСТЬЕ ОКРЕСТНОСТЕЙ | 258 |
| В.А. Крючкова   | СФЕРИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ПИКАССО<br>К БАЛЕТНЫМ СПЕКТАКЛЯМ  | 244 |
| Е.Я. Суров      | ЛЕОНИДЕ МЯСОН И ПИКАССО                              | 257 |
| С.Н. Савенко    | СТРАВИНСКИЙ И ПИКАССО                                | 278 |
|                 | Сведения об авторах                                  | 287 |
|                 | Summary  | 289 |
|                 | Contents   | 290 |

## Предисловие

25 октября 2001 года, в день рождения Пабло Пикассо, в Московском музее современного искусства начался XI Алешинские чтения, посвященные 120-й годовщине со дня рождения великого художника. В необычном названии конференции и подготовленного на ее основе сборника — «Пикассо и современность» — отразилось своеобразие подхода авторского коллектива к творчеству мастера. Его наследие рассматривается не столько само по себе, сколько в многоплановом художественно-историческом контексте XX столетия. Пикассо, увиденный через призму взаимоотношений с другими живописцами, людьми театра, литературы, музыки, раскрывается новыми, подчас неожиданными гранями. С поэтами Г. Аполлинером и Ж. Кокто, писательницей Г. Стайн его связывала дружба; с танцовщиком и хореографом Л. Массинем, композителем И. Стравинским — сотрудничество; итальянские футуристы, русский авангардист В. Татлин, испанский сюрреалист С. Дали испытали на себе влияние Пикассо, для художников, критиков, философов, богословов он был знаменем или объектом критических атак.

Лейтмотивом конференции и сборника стала тема «Пикассо и Россия», возникшая еще в 1900-е годы. Как ни парадоксально, но лучшую коллекцию произведений Пикассо голубого, розового и кубистического периодов в 1910–1920-е годы можно было увидеть не в Париже, Мадриде или Барселоне, а в Москве — в особняке выдающегося коллекционера и мецената С.И. Шухмана. Поэзия молодого испанца оказала глубокое влияние на русский авангард 1910-х годов. Они велили горечей отклик в кругах интеллигенции. В острый спор о творчестве Пикассо вступили такие яркие индивидуальности, как критик Я. Тугендхольд, художник А. Грицакин, литератор Г. Чулков, философ Н. Бердяев, богослов С. Булгаков. Под их пером основоположники кубизма представлял то гени-



альным свидетелем и обновителем современного искусства, то его разрушителем, воспоставшим в своих композициях демоническое, сатанинское начало.

Своеобразным итогом яростных словесных баталий стала книга Ивана Акатова «Пикассо и окрестности», изданная в 1917 году в Москве. По сути, это первая не только в России, но и в мире монография об испанском мастере, которая содер­жит блестящую интерпретацию его произведений, не утратившую своего значения и сегодня (XI Акатовские чтения и сборник — дань нашего уважения И. Акатову).

Доблестно, что Россия опередила Запад и в официальном признании Пикассо. В Испании это произошло в 1950-е годы в период республиканского правления, во Франции — на десять лет позднее, а в России — уже в 1918 году. Вот строки из Декрета, подписанного В. Ульяновым-Лениным и В. Бонч-Бруевичем: «Принимая во внимание, что Художественная галерея Шукшина представляет собой исключительное собрание великих европейских мастеров, по преимуществу французских, конца XIX и начала XX века, по своей высокой художественной ценности имеет общегосударственное значение в деле народного просвещения, Совет Народных Комиссаров постановил 1) Художественное собрание Сергея Ивановича Шукшина объявить государственной собственностью Российской Социалистической Федеративной Советской Республики и передать его в ведение Народного Комиссариата по просвещению на общих основаниях с прочими государственными музеями».

Конечно, и в 1920-е, и в 1950-е, и в любые другие годы творчество Пикассо рождало споры, затрагивало за живое художников, искусствоведов, простых зрителей. В этих дискуссиях свое весомое слово сказал выдающийся историк искусства Михаил Владимирович Акатов. Еще в 1950-е годы ему посчастливилось побывать в мастерской Пикассо. Сохранилась целая серия фотографий, запечатлевших веселое дружеское общение Художника и Искусствоведа. Общение это дало свои плоды — целую серию блестящих статей М.В. Акатова и книгу «Профана Пикассо», написанную совместно с Нильей Зренбургер.

XI Акатовские чтения и сборник «Пикассо и окрестности» — еще одно обращение русской искусствоведческой мысли к творчеству гениального испанца.

*М.А. Бусев*

## ГЕРОЙ НАШЕГО НЕДАВНЕГО ВРЕМЕНИ

Аннотационные чтения 2004 года посвящены Пикассо и взаимоотношениям творчества великого мастера с культурой XX века. Эта тема выбрана не случайно. Никому другому художнику не довелось сосредоточить в себе такое множество свойств и особенностей этой эпохи. Ни один другой деятель искусства XX столетия не сумел вызвать такие яркие художественные страсти и так взволновать миллионы людей. Он всех заставил жить в напряженном ожидании новых непредсказуемых, ошеломляющих поворотов его творчества.

Художественная личность Пикассо уникальна. Если угодно, она приобрела значение некой модели мирового искусства XX века. Каждый хочет поставить на это место другое имя. Для меня же Пикассо — это определяющая, знаковая фигура искусства прошлого века. Художник, одинокий в искусстве XX столетия!

Что, однако, значит Пикассо для современников начала нового XXI века? Прошло уже тридцать лет со дня смерти Пабло Рунса-и-Пикассо. Какую же работу ведет сейчас над его творчеством наше нынешнее художественное сообщество?

Этот вопрос я задаю себе в своей книге об искусстве XX века. Я писал об этом так: «Невольно задумываешься сегодня, в июле 1984 года, — кем станет Пикассо для новых поколений, которые, возможно, скажут — да помолчите вы о своем смелом старом Пикассо, у нас сейчас совсем другие заботы. Что, наконец, забудется и исчезнет из памяти, а что сохранится как несомненная ценность или как принадлежность прошлого?»

Понятно, что такие вопросы предполагают различные ответы. Один из них можно было бы выразить в следующем виде: творчество Пикассо было, есть и будет даже традиционным явлением истории мирового искусства. Оно утвердилось также как незаменимая музейная ценность. Но при всем этом

с некоторых пор искусство Пикассо потеряло значение для актуальных художественных процессов. Иначе говоря, Пабло Пикассо был и остался героем XX века, но не стал современником рубежа XX–XXI веков. Похоже, его искусство не наследуется в живом виде в XXI столетии, его опыт не прорастает в творческие движения нового столетия.

И право, нынешний фолкстер безо всякого трепета обзывает проназанные творения мастера. Арт-прогрессиста наших дней может заинтересовать разве что феномен успеха Пикассо. Впрочем, еще при царе Горохе президент Академии художеств Александр Персиков с гадючьи завистью говаривал о пикассовском голубе мира: «Туркман нарисовал и миллион получил».

Но за всеми апокрифами и анекдотами, которыми обросла биография Пикассо, стоит еще один чрезвычайно важный вопрос. Дело в том, что в ходе XX века искусство раскалывается на два раздела. Один известен под названием «нашище искусство», они представлены живописью, скульптурой, графикой и т.д. Второй раздел — это, условно говоря, новое, современное, или «другое искусство», безразличное к традиционным видам художественного творчества или отрицающее их вовсе. Художественный авангард XX столетия зародился в недрах «наших искусств», но самоопределился уже в формах «другого искусства». Под его знаменами он отправился завоевывать художественные пространства XXI века.

Строго говоря, Пикассо не имеет прямого отношения к этим событиям конца XX и начала XXI века. Однако в свое время он остро пережил столкновение двух искусств. Когда в середине 1910-х годов появились первые изделия «ready made», положившие начало так называемому «другому искусству», художник фронтал заниматься ассамбляжами и круто повернул к своему неокубизму. В этот критический момент он сделал выбор в пользу живописи, графики, скульптуры. Такой один из ответов на вопрос о творческой судьбе Пикассо.

Все это так, но в иной момент он легко мог предложить совсем другой, чуть ли не противоположный ответ. Тем самым Пикассо нередко ставил в глупое положение простодушную публику; он мог насмерть обидеть доверителя и всех на свете ослепить своим работническим смыслом. Словом, Пикассо никогда не был неким гуру искусства XX века, не было у него и не могло быть своего ученика! Это произошло потому, что твор-

чество Пикассо развивалось совершенно так же, как и весь изменившийся, неустойчивый опыт XX столетия.

Так же неодолимо и бесцельно движется и сама история. И она, и искусство Пикассо, говоря словами Осипа Мандельштама, — «они идут в священном беспорядке».

Меньше всего Пикассо провозглашал идеалы и правила. Скорее, ему нравилось лукаво заглаживать художественную современность XX века, так сказать, испытывать ее на прочность. То ли ослепленно, то ли помню своей воли он ощущал возможность искусства превращать в художественное явление все, к чему прикасается рука мастера. Но он же убеждался в неосуществимости эстетического преобразования мира и человека. Доходя в своих исканиях до границы, отделяющей искусство от неискусства, и даже занося над ней ногу, он вновь возвращался в мир искусства.

Не случайно Пикассо были чужды те технократизмы, без которых никак не может обойтись «другое искусство», начиная с сантехники Дришана и кончая новыми видео-, аудио-, компьютерными и другими средствами. Характерно, что через всю его жизнь прошла глубоко человеческая тема «художник и искусство», «художник и модель». Кроме того, Пикассо прекрасно знает, что искусство — это отход не только влеса и зарепа, но также увлекательная игра искусства в искусство, формы в форму. Он даже оставил нам симпатичный перформанс: в ресторанчике музея Пикассо в Барселоне развешаны фотораскладки, где показано — как мастерская, с каким вкусом Пикассо ест рыбу-дораду.

Но все-таки на коренные вопросы о природе искусства и его миссии Пикассо отвечал не перформансом, а так, как подобало ему — патриарху славного поколения Старых Мастеров XX столетия. Последние из них ушли из жизни в 1980-х годах. Но они остались как твердые художественной культуре, как носители эстетической мудрости, обладатели критерия искусства вообще. Среди каталонцев XX века Старые Мастера оставались самими собой и не изменяли искусству ради иных целей. Эти цели, а также события, поступки и настроения, пережитые в свое время великими мастерами, на глазах уходят в глубокую тень перед лицом их произведений.

Пикассо довелось стать правым участником борьбы прошлого столетия, но и здесь он действовал именно как художник. Он создал главную историческую картину XX столетия. Как бы строго не был составлен список величайших картин

мира, в их числе непременно должна оказаться и «Герника». В ней, как и во всех этих картинах, за изображением всегда таится нечто такое, что не поддается окончательному, несомненному истолкованию. Нередко такие картины значат совсем не то, что пишется в их названиях. Право, что говорят слова «Примavera», «Меланхи», «Олимпия» и т.д.? Сами же картины свидетельствуют, что в них не просто представляется какое-то событие или разыгрывается какая-либо сцена. Здесь осуществляется многозначное, всеохватное явление. Ясно, «Герника» Пикассо — это не воспроизведение трагического события, но образ трагедии XX века, а вернее, метафора всего катастрофического столетия.

Такие художественные произведения живут по своим собственным законам и обретают свою совершенную форму. Вероятно, это и есть высшая классика. Она возникает как олицетворение целой эпохи, а затем как бы отделяется от своего времени и получает сверхвременное значение. Именно эту классику искусства XX века создавал Пабло Пикассо. Такой едва ли не самый главный ответ на вопрос о прошлом, настоящем и будущем его творчества.

Я позволил себе предложить в качестве введения к этому сборнику некоторые вольные рассуждения. Настала пора освободить место для авторов специальных исследований.

<sup>1</sup> Позин В. М. Двадцатый век. М., 1989. С. 335.

Н.А. Дмитриева

## ТЕМА ДОБРА И ЗЛА В ТВОРЧЕСТВЕ ПИКАССО

Пикассо родился на свет мертвым — не дышал. Принимавшим роды не удалось оживить младенца, пока его не окурили горьким дымом сигары, тогда он закричался и закричал.

В восточной мифологии есть легенда: если ангел смерти Азраил является к человеку преждевременно, раньше, чем написано в книге судеб, он удаляется, оставив несостоявшейся жертве два из своих многочисленных глаз, слезы покрывающих его тело. Такой человек, получивший глаза ангела смерти в дополнение к своим собственным, будет видеть больше, чем другие люди. Философ Шестов упоминал эту старинную легенду в связи с участием Достоевского. Бруни применила ее к Льюи Тьлостому, вероятно, ее можно отнести и к Пикассо как метафору его творчества, тем более что в легенде идет речь о даре зрения.

Уже природная зрительная восприимчивость и зрительная память Пикассо, полученные без помощи Азраила, были феноменальны. Ему не было нужды интуитировать природу ради усвоения ее форм, он схватывал их мгновенно, знал выносливость. Поступая в Барселонскую школу изящных искусств, 14-летний Пабло порадовал всех: за один день отлично исполнил задание, на которое отводился месяц. Это было ему легко, но не интересно. У него начинала прорезываться «внутренний глаз», способный на большее — давать пластическую форму своему пониманию мира и человека, осознанному или интуитивному. На том основаны его «притчи» — так он сам называл их в беседах с художницей Франсуазой Жило. (Она в течение десяти лет была женой Пикассо, постоянно присутствовала при его работе и записывала его высказывания. Он говорил с ней доверительно и, может быть, более серьезно, чем с журналистами, французки у него интервью, которых Пикассо любил опровергать парадоксами.) «Предмет самый обыкновенный может страдать сосудом моей мысли, — говорил Пикассо. —

Так же как притчи для Христа. У него были идеи, он их формулировал так, чтобы сделать их восприимчивыми для всех. Вот и я в "общие места" вкладываю то, что хочу сказать, это мои притчи<sup>1</sup>. Словесно он их не излагал. «Я говорю не все, но я рисую все».

Хотя Пикассо был прирожденным художником-пластиком и едва ли много читал философию и литературу, он обладал философским складом ума. Свои притчи он развивал в сюжетах, к которым периодически возвращался, иногда они складывались в целые циклы, серии. Бродячие циркачи, художник и модель, мать с ребенком, коррида, маскарадные игры, бодрствующий возле стянцего, голуби, совы, обезьяны, колониальные божества и многое другое, вплоть до композиций и конструкций из «бросовых вещей», — все это не просто плоды наблюдений и фантазии художника, а некие пластические философии.

Я остановлюсь на одной, — вернее, на нескольких, разно-временных, различных по образовательному уровню, но сближенных общей проблемой — вечной проблемой добра и зла. Она — именно в ее вечном, метафизическом аспекте — рано начала волновать Пикассо. Когда ему было четырнадцать лет, он сделал странный рисунок — «Христос благословляющий дьявола». Дьявол изображен довольно жалким маленьким существом с кургузой мордашкой и крыльями летучей мыши. (Длиновымято, что похололо существо, только без крыльев, встречается в рисунках 1972 года, там женщина противится ему не то кольцом, не то влом.) Трудно, конечно, догадаться, какие мысли бродили в голове у подростка, когда он это рисовал. Но, зная, как впоследствии художник трактовал образы зла и страдания, можно предположить, что тут уже брезжала мысль о дуалистичности человеческой природы, в которой добро и зло, божественное и дьявольское перемешаны.

Идея вседуальности зла вошла в сознание Пикассо, уже 25-летнего, когда он впервые увидел в Музее этнографии в Париже ритуальные маски народов Африки и Океании.

Распространено мнение, что знакомство с этими масками обусловило переход Пикассо к кубизму. По-видимому, это не совсем так. Сам художник отрицал связь кубизма с негритивским искусством, но почему отрицал, становится понятно из его разговора с Андре Матье, опубликованного только после смерти художника. Пикассо рассказывал Матье, какое потрясение он испытал много лет назад, случайно заглянув

в Музее этнографии. Это было нечто вроде «арзамасского ужаса», исхода пережитого Толстым. «Мне захотелось бежать оттуда. Но я остался. Я понял, что это очень важно, что-то произошло со мной. Эти маски не были просто скульптурой. Со всем нет. Они были магическими предметами... Негритянские скульптуры были заклинаниями... Против всего: против неведомых, грозных духов. Я всегда рассматривал фетиши... Я понял, для чего неграм служит их скульптура. Почему она делается так, а не иначе... все фетиши служили одному и тому же. Они были оружием. Чтобы помочь людям не быть более подвластными духам, стать независимыми. Духи, божественное (о нем говорили еще мало), зловония — ведь это все то же самое. Я понял, почему в художник. Насрик с масками, краснокожими куклами, пальцами манексена в этом ужасном музее. «Ангийонские девушки», должно быть, пришли в тот день, но вовсе не из-за форм: а потому, что это было мое первое полотно, изгоняющее злых духов, только поэтому!»

Иными словами, Пикассо понял, что, давая лик невыдуманному злу, развитому в мире, предвещающему и в нем самом, он в какой-то мере от него освобождается и освобождает других. Надо вспомнить, что в тому времени молодой Пикассо был до отказа переполнен жестокими ранами впечатлений и даже как будто искал их. Он посещал грязные бордели, сумасшедшие дома, больницу для проституток, море; на улицах Барселоны постоянно встречал нищих, слепых, голодных. Один из его близких друзей покончил жизнь самоубийством. В окончательном варианте «Ангийонских девиц» (1907), изображающем бордель, две фигуры справа — с искаженными лицами, зловещие, утробные, — действительно искали злого духа. Работая над этой картиной, Пикассо был необычайно мрачен и молчалив, — это удивляло его друзей, знавших его человеком живым и общительным, они даже начинали беспокоиться, как бы он не повесился рядом со своим холстом.

Как известно, и Дерен, и Брак, и русский коллекционер Шукун были неприятно возмущены и шокированы «Ангийонскими девицами». Возможно, и сам Пикассо, доверявший своим друзьям, усомнился в достоинствах картины, навеянной магическими африканскими фетишами. Обращение его к кубизму не было развитием того, что он переживал и передумал, созерцая эти фетиши. Скорее, наоборот кубизм стал для него бегством от навязавшихся, уходом от мучительной, непосильной проблемы мирового зла. Ведь в произведениях



аналитического кубизма, цельных по стилю, мощных по выразительности, нет равно ничего зловещего или устрашающего! Изображение двух «кубических» женщин названо «Дружба» (1908) — и это действительно выражение дружбы, трогательной взаимной поддержки, что-то близкое по настроению картине «Свидание» (или «Две сестры»), написанной еще в 1902 году. Загадочная «Дама с веером» (1908) может напомнить о не менее загадочной «Девушке с веером» (1905), но не об афинских монетах. В общем, в этих вещах как бы продолжены темы голубого периода в новой пластической интерпретации.

Сама эта непривычная пластика тогда многих отпугивала. Но не всех. Не кто иной, как Василий Иванович Сурikov, реалист из реалистов, так отзывался о кубистских полотнах Пикассо: «Настоящий художник именно так должен возкую композицию начинать: прямыми углами и обриси массами. А Пикассо только на этом остановиться может, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики странно. А художнику очень понятно»<sup>7</sup>.

В так называемом синтетическом кубизме, который Пикассо разрабатывал совместно с Бракem, совсем исчезает всякий след впечатлений, вынесенных из посещения Музея этнографии. Тут действовали совершенно другие импульсы. Сперируя с первичными пластическими формами, Пикассо и Брак хотели на новой основе обрести устойчивые законы и критерии, которых современная живопись, по их мнению, лишится. Пикассо говорит: «Мы искали архитектурных основ композиции, строгости, которая могла бы восстановить порядок <...>. Нам соблазнала мысль об анонимном искусстве, часто им даже не подписывали наши холсты <...>. Но индивидуализм был уже слишком силен, и этим определялась наша неудача, через несколько лет все стоявшие кубисты перестали ими быть»<sup>8</sup>.

Впрочем, художники, преданные «аскету» кубизма, остались, да и Брак продолжал работать примерно в том же ключе. Но не Пикассо. Надолго замкнуться в заповеднике чистых форм он не мог, это отнимало у него возможность слепить свои претчи, это значило «Забудь, забудь о страшном мире». Об искусстве беспредметном, абстрактном, логически вытекающем из синтетического кубизма, Пикассо впоследствии всегда отзывался поодобрительно. Где же здесь драма? — спрашивал он. Ему не удавалось забыть о страшном мире, он

напоминал о себе. Пройдя через стадию нирového, театрализованного кубизма, потом — «классическую», «нирвовскую», Пикассо опять изменил свой язык, а главное — ход мыслей. Где-то во второй половине 1920-х годов, начиная с «Танцера трех фигур, подобного павле смерти», в его искусстве появляются чудовища. Вот когда — через двадцать лет — настает черед заклятиями злого духа. Странная «Женщина на пьедестале» (1930), уродливая «Причесывающаяся» (1940), вереница «Женщин в креслах». Как все мастерски они написаны, они не доставляют эстетического удовольствия; Пикассо вымывая себе «врагом хорошего вкуса». Эти гомункулусы, рожденные в реторике неистового алхимика, — что они такое? Нельзя усмотреть в них ни социального обличения, ни сатиры, ни, того менее, отражения семейных неудач художника. Очевидно, это образы универсального зла, заложенного в природе человека. Ведь говорил же Пикассо в беседе с Малиро: «Я понял и тоже против всего. Я тоже верю, что все — неизвестно, что все враждебно! Все! Не отдельные вещи — женщины, дети, животные, табак, игра... Но все!»

Но здесь Пикассо наговорил на себя лишнего. Его отношение к человеческой натуре никогда не было сплошь враждебным, оно было двойственным, поскольку двойственна сама натура; зло и добро живут в ней рядом и подчас проникают одно в другое. Одно и то же существо может быть одновременно и орудием зла, и его жертвой, достойной сострадания.

В те же 1930-е годы, когда в живописи Пикассо царили монстры, в графике он рассказал одну из самых глубоких своих притч — историю Минотавра. Рассказал на «классическом языке» — образ человеческобыка померкнул из греческой мифологии. Но от мифа, как он наложен у Овидия, в мифе Пикассо почти ничего не осталось, пикассовский Минотавр соотносен с жестокой игрой испанцев — корридой. Роль быка в корриде и агрессивная, и страдательная, таков же герой сериала, включающей замечательный офорт «Минотаврешаля» (1935). Перипетии и варианты судьбы Минотавра прочитываются, как романтическая повесть, хотя строгой последовательности событий нет, да она и не нужна, зритель может сам ее установить. А противоречивость героя — он то свиреп, то кроток — есть противоречивость человеческой сущности, заключающей в себе и животное и духовное начало. Можно заметить там, где Минотавр предстает существом злобным и отталкивающим, морда быка приобретает сходство со злым че-

ловеческим лицом. А там, где он вызывает симпатию, у него вполне естественный бычий облик. Казалось бы — должно быть наоборот? Нет: зверь более «человечен», нежели человек, одержимый зверством. Животное невинно, на нем нет греха, оно только повинуются врожденным инстинктам голода, страха, самозащиты, продолжения рода. Но когда животному уподобляется человек, он обращает во зло свой интеллект и становится чудовищем. Недаром чертей всегда изображали двуногими и, в общем, человекоподобными, но с дикими рогами.

Но и чудовище способно страдать. Палач и жертва могут поменяться местами. На одном листе изображено, как лошадь, вечная жертва быка на арене корриды, одержала над ним победу и с торжествующим рожьенем пощипывает Минотавра своими мощными копытами, — здесь лик умирающего очеловечен.

Тема страдания подсудно звучит и в узких «Женщинах в кресле», достигая наивысшей экспрессии в «Плачущей женщине» (1937), — нещадно искаженном, однако узнаваемом «портрете» красавицы Доры Маур. «Как все художники, я прежде всего живописец женщины, и для меня женщина есть прежде всего меканизм страдания»<sup>2</sup>, — говорила Пикассо Франсуазе Жяло.

И в «Бричке» (1937) почти все персонажи, кроме ратьютого на части воина, — страдающие женщины. «Бричка», произошедшая реальным событием — уничтожением города басков фашистской авиацией, — лишена примет места и времени. Она передает атмосферу тотального зла. Мечутся, страдают, гибнут каменнеловческие существа, столь же анимированные, как в предшествующей галерее монстров. Но теперь мы воспринимаем их иначе — заражаемся их отчаянием, испытываем пронзительную жалость и к женщине с мертвым младенцем, и к агонизирующей лошади, и к поверженному всаднику. Они — это мы, мы — это они. А виновника гибели не видно, — может быть, вина раскладывается на всех — на них, на нас! Вообразим, что эта картина катастрофы была бы написана с полным женеподобием, пусть и очень талантливо, — она бы не производила такого сильного впечатления, как «Бричка». «Павильон Помпеев» Брюллова теперь как-то не смотрится, мы не можем идентифицировать с ее красивыми персонажами, а с пикассовскими — можем. Не потому ли, что внутренне люди куда менее благообразны, чем внешне, и слугую это чувст-

вуют — чем дальше, тем больше. Пикассо хочет обратить их взор в глубину собственных душ, всколыхнуть, потрепать, — это, собственно, и значит «заклясть злого духа».

Очнуться, осмыслиться призывает женщина с античным профилем, держащая в вытянутой руке свечу. Она возникает в подполье словно из какого-то другого мира, и ее возглас обращен ко всем обитателям подсознания. Она изображена во всех предварительных вариантах «Вероник», хотя общая композиция сильно менялась, — очевидно, художник придавал особенное значение этому образу света.

Пикассо не был беспристрастным pessimистом. В притче о Минотавре, как ни банально это звучит, добро побеждает. Здесь оно персонафицировано в образе ребенка — постоянной надежды старших поколений. Девочка стойко выдерживает натиск бузубуящего Минотавра и ослепляет его огоньком свечи (и здесь символическая свеча). Потом она станет проводником слепого человеколюбца. Он, поднимая голову высоко к небу, поворачивает за девочкой, а она, привыкшая к груди голубя, ведет его уверенно, как будто цель пути ей известна. Много лет назад двадцатилетний Пикассо написал картину «Девочка с голубем» — там девочка совсем маленькая, тут она подросток, не расставаясь со своим пернатым другом. Голубь — не только эмблема, исполненная для плакатов Конгресса мира, и не только любимая птица Пикассо — это его заветный символ, имеющий много значений. Он рисовал голубя, несущего в клюве масличную ветвь, и голубя, кланяющегося к радуге, — это библейский голубь, принесший в Ноев ковчег весть, что земля жива. Есть еще евангельский голубь — Святой Дух, спускавшийся на апостолов, после чего они смогли говорить на всех языках мира. Такой композиция у Пикассо нет, но его голубь подразумевает идею преодоления разобщенности людей — когда-нибудь они смогут понимать друг друга.

Искусствовед Ханс Зедльмайер сказал о Пикассо: он «не изображает ничего достойного любви, кроме голубей»<sup>7</sup>. Это неправда: достойна любви и девочка, укротившая Минотавра, и даже сам укрощенный Минотавр, а голуби олицетворяют любовь, как двиньонские девицы олицетворяют зло.

После освобождения Парижа от оккупации и окончания Второй мировой войны тема зла в творчестве Пикассо снова отступает на второй план и его искусство становится более мажорным. Новый период открывается статуей «Человек с ребенком» (1943), воспринимавшей древний мотив доброго пас-

тыря Добро хрупко — его надо оберегать и спасать. Спокойный и сильный Человек несет маленького напуганного агнца. Архаизирующая трактовка головы и фигуры несущего, его прямизна, суровость лица, устраняя всякий оттенок излишней чувствительности, усиливает впечатление стоической нравственной непоколебимости. Это одно из программных проведений художника. Никаких искажающих, сардонических деформаций в нем нет.

Но затем последовали новые деформации, все более и агрессивные, — в ансамбле из 27 живописных панно в Антибе и в огромных панно «Война» и «Мир» (1952), помещенных в старинной капелле города Валлариса, с тех пор называющейся Храмом Мира. В Валларисе установлена и статуя «Человек с ягнцком», там же Пикассо впервые занялся керамикой. Этот небольшой город на юге Франции, где Пикассо прожил около десяти лет, не знал его как мрачного заклинателя злого духа — знал только Пикассо-оптимиста, провозвестника мирной жизни, искусного ганчара.

Однако не случайно он изображал и войну и мир в манере детского рисунка (которую освоил в семидесятилетнем возрасте, а в детстве рисовал по-взрослому, как ученик Рафаэля). Конечно, война есть зло, а мир — добро, но не приходится думать, что художник всерьез ставил извечную проблему в своем Храме Мира. Это все-таки сказка со счастливым концом, юмористическая фантазматерия, представлявшаяся в кукольном театре. Или грёза о счастье, посещающая современных, а в сущности еще первобытных, людей. Как вспоминает Клод Руд, Пикассо хотелось, чтобы капеллу не освещали электричеством, чтобы будущие посетители со свечами в руках проходили вдоль стен, «как в доисторических пещерах»<sup>6</sup>.

В реальной истории XX века зло не убывало, и грозная проблема продолжала стоять перед мысленным взором художника. Зло казалось господствующим уже потому, что неотделимы два главных врага — время и смерть. «Смерть и время царят на земле, ты владыками их не зови», — писал русский поэт. Пикассо был атеистом и призывал их владычество. Союзником Танагоса, смерти, ему представлялся Эрос — плотская любовь.

В познании Пикассо чувственная страсть — одна из могущих сил зла.

Это пришло к нему не только в старости, такое отношение к сексу проследывается в его искусстве начиная с голубого пе-

риода. Тогда в живописи молодого Пикассо эротика как таковая отсутствовала, даже обитие влюбленных трактовалось с абсолютным целомудрием — скорее духовная близость, чем физическая. Картины не раз писали о «бесноте» его персонажей, о сходстве их с андроидами. А в рисунках — «шалостях пера», которые он показывал только собратам-художникам и никогда не выставлял, — тема секса уже тогда соединялась с темой смерти: например, изображалась пара, занимающаяся любовью под деревом, на котором висит удаленный человек.

Позже Пикассо становится откровеннее. В соните Вольара есть несколько гравюр «Насилие» (1935) — эротична насилует женщину, эти композиции очень похожи на сцены убийства. Эротика открыто входит в произведения Пикассо, но эротика у него мрачна, трагична, пропитана кровью.

Знавшие Пикассо свидетельствуют, что он высоко ценил повесть Толстого «Крейцерова соната», советовал ее читать и говорил, что он вполне согласен с мыслями ее героя Познышева и самого Толстого. Русскому читателю не нужно напоминать, какие это мысли, — повесть слишком известна.

Максим Горький в своих воспоминаниях о Толстом рассказывает, как однажды, во время общего разговора о женщинах, Толстой молча слушал и вдруг сказал «А я про баб скажу правду: когда одной ногой в могиле буду, прыгну в гроб, крышкой закроюсь, — возмите меня тогда!». Кажется, Толстой этого сделать не успел. Зато Пикассо на девятую второй году жизни сказал «про баб» круто. Рисунки 1972 года — последнего года жизни художника — можно было бы назвать непристойными, даже порнографическими, — но порнография все-таки должна быть в какой-то мере привлекательной, соблазняющей, а в этих «эротических» рисунках нет ничего, кроме злобного озвращения к изображаемому предмету. Если они и могут чем-то соблазнить, то не предметом, а техникой: удивительное владение линией, пятном, сочетанием темного и светлого сохранялось у старого мастера в неприкосновенности.

Десакрализация эроса у Пикассо груба и беспощадна. Но это нечто иное, чем пошлая десакрализация, осуществленная так называемой сексуальной революцией. Лучше уж проклясть исконный человеческий грех (если это грех), чем превратить его в разновидность омерзительного спорта.

Среди этих поздних рисунков Пикассо есть один, подлинно гениальный, — его последний автопортрет, где он глядит прямо перед собой, в пространство, огромными расширен-

ними глазами. Портрет очень сложен, хотя угадывается и вместе с тем переосмыслен. Как будто он видит все странное, что произошло перед ним за долгую жизнь, однако не отводит взора. Тут начинаешь верить, что эти глаза и взоры дарованы ангелом смерти. Показывая рисунок Пьеру Диксу, художник сказал: «Он не похож ни на что другое, когда-либо созданное мной»<sup>1</sup>.

А еще гораздо раньше он сказал о себе так: «...будущее само обернет лучшие странности. Не мое дело их обвертывать... Я как река, текущая в своем течении вырывающая с корнем деревья, дохлая собака, всякие отбросы и мизантропы. Я захватываю все это и продолжаю свой бег»<sup>2</sup>.

Таков был гений XX столетия — его зеркало и его бич. А обвертывать лучшие странности предстоит уже другим векам.

<sup>1</sup> *Gilbert Frennois, L'âme Caribon. Vingt ans avec Picasso*. Paris, 1968. P. 66.

<sup>2</sup> *Mabius Aubré, La tête d'obésité*. Paris, 1974. P. 17–18.

<sup>3</sup> Запись Максимилиана Володина. Цит. по *Воспоминаниям* Н.В.Н. Сурикова. М., 1953. С. 148.

<sup>4</sup> *Gilbert Frennois*. Op. cit. P. 67.

<sup>5</sup> *Mabius Aubré*. Op. cit. P. 18.

<sup>6</sup> *Gilbert Frennois*. Op. cit. P. 279.

<sup>7</sup> *Sedwayer Hans Der Tod des Lichtes Salzburg*, 1964. S. 68.

<sup>8</sup> *Ray Claude. Picasso. La guerre et la paix*. Paris, 1952. P. 43.

<sup>9</sup> *Ворыков Николай. О литературе*. М., 1953. С. 205.

<sup>10</sup> *Daté Pierre. Picasso créateur. La vie intime et l'oeuvre*. Paris, 1987. P. 378.

<sup>11</sup> *Gilbert Frennois*. Op. cit. P. 116.

## ДВА КУБИЗМА: ДИАЛОГ «ПАРИЖ – МОСКВА И ПЕТЕРБУРГ»

Если Наталья Гончарова в 1913 году сказала «Теперь, когда Пикассо перестал быть для нас какой-то загадкой...», она, возможно, ошибалась, ибо творчество этого мастера еще и по сей день будет знакомство с немалым числом тайн, да и тогда многое все-таки еще не было столь определено, чтобы решить именно так, и никак иначе, ибо сам мастер, как всегда, «был в пути». Однако же для тех лет дело заключалось в том, что художница поняла некоторые приемы Пикассо, в частности некую ограниченность форм, представленных в его картинах, которые так запоминались, а также их определенную устремленность к некой идолжности в трактовке образов человеческих фигур. Таким образом, если учесть, что «Английские девушки» были написаны летом 1907 года, а, собственно, кубистические работы появились у Пикассо и Б्राка в 1908 году, то на подобное решение «загадки» ушло пять-шесть лет, что, согласно крупно скалуним часам той эпохи, был уже немалый срок. Правда, если быть точнее, то он был немного меньше, потому что кубистические работы истанца в Париже стали известны русским художникам преимущественно к 1909–1910 годам, редко раньше, а часто и позже, и уж где, кому и как — отдельный вопрос. Однако «звезда» или «полюс» — удел особый.

Тут каждый заинтересованный, а среди живописцев в России их было в те годы «по гамбургскому счету» не более чем пятнадцать-двадцать художников, стал искать собственный путь к познанию кубизма, его познанию и интерпретации. Причем к 1913 году, когда Гончарова «разгадала» Пикассо, манера самого художника и его последователей уже существенно изменилась. Многим мастерам из Москвы и Петербурга предстояло осознать как аналитический, так уже и синтетический «кубизмы», причем им не была замечена (за краткостью лет) разница между ними, одно дополняло другое, но не



вышло — в их глазах — явдом определенной эволюции, так как она прошла мимо внимавших русских художников.

Характерно, что у кубизма в России не было эволюции, хотя есть, пусть и достаточно своеобразная, история<sup>1</sup>. Он спорадически нарождался у разных мастеров в «свои» сроки, причем у каждого имелся собственный вариант, скорее зависящий от индивидуальных влияний, чем от последовательности собственных экспериментов или же творческого взаимодействия художников в Москве и Петербурге. Так как «западный кубизм» тогда не мог быть освоен по порядку своего возникновения и развития, то русские мастера представляли его как сумму вариантов, среди которых каждый мог выбрать себе наиболее близкий. Этим уже заранее предопределялось разнообразие исканий, то более «жестких» и радикальных, то менее эффектных, а отчасти даже приблизительных. Было следование моде, возникли и попытки сказать нечто свое, «французское».

Характерно также, что ранний кубизм в комментариях не нуждался ни со стороны Пикассо, ни со стороны Брака (все, что ими было сказано по этому поводу, — позднего времени). Зато, как только к кубизму в Париже (потом и за пределами его) подключились новые последователи, они стали создавать определенные концепции, которые, к сожалению, распространялись на все понимание кубизма, что могло оказать глубокое неверное влияние на историю искусства последующих лет, но вполне понятно для той эпохи, когда чужое «источником» было весьма ограниченным. Первый, «молчаливый» период, такт в себе один проблемы, а последующий, «заговоривший», уже совсем другой, и это уже — «два кубизма». Плюс к этому имелось бросающееся в глаза лидерство одного мастера, преимущественно Пикассо, Брака, Леже и Делоне, и некоторая «вторичность» других, а также различные школы Вато-Лавуар, Де Пюто или же «Золотого сечения» («Section d'Or») и Академия кубизма — «Ла Палетт» («La Palette»).

Таким образом, многообразие парижского кубизма уже заведомо предполагало возможность самых разных выводов из него. Что, собственно, и произошло. Впрочем, русские мастера такое различие не приняли во внимание, что сразу же стало определять некоторые специфические моменты, и они работали уже преимущественно в системе «второго кубизма», используя его концепционные установки и распространяя их на весь кубизм в целом. К этому времени известностью стал

пользоваться перевод книги «О кубизме» А. Глеза и Ж. Нетценже, несколько отредактированный М. Митковичем. Этот текст, включая и иллюстрации к нему, стал нести «ответственность» за теоретическое понимание кубизма, более того, оно распространилось и за круги самих художников (хотя предназначалась исключительно им).

Увидев «Авиньонских девиц» Пикассо, С.И. Щранн воскликнул: «Какая потеря для французского искусства!», не подозревая, что вскоре просрест и станет собирать полотна мастера и нового периода. При том, что «Девицы» стали своеобразной энциклопедией будущего кубизма, картина сама по себе не представляется произведением этого явления в искусстве (художник говорил, что его целью не являлось создание данного «нама»), а только лишь прологом к нему. И, думая об искусстве XX столетия в целом, можно сказать, что также и к экспрессионизму, и к дада, и к поп-арту, и к трансавангарду и т.д. Такая открытость произведения для будущего выразилась уже в жесте мастера, оставившего свою работу незавершенной в той «законченности в незаконченности», которую мы знаем по картине «Цирк» (1890) Ж. Сера, и впоследствии всячески отматывавшегося в отношении ее законченности.

Останавливаясь на ситуации начала века, увидим, что старт для новых поисков в искусстве в 1907 году был дан, и русские художники, ждавшие перемен, среагировали на появление кубизма моментально, уже с 1908–1909 годов делая свои первые выводы и создавая то, что стало называться, помимо кубизма, «пикассизмом». Большинству хотелось знать, что делает Пикассо, хотя сведений на тот момент имелось в Москве и в Петербурге немного. При этом, конечно, учитывался опыт и других мастеров, последовавших за реформами мотра, причем довольно-таки избранно, давая многим явлениям свои оригинальные истолкования, тем более что кубизм развивался среди будущего ожива самых разных эстетических пристрастий и теорий.

Критик Сергей Маковский таким образом описывал ситуацию того времени, вспоминая о ней в 1922 году в книге «Ситуация русских художников»: «Каких-нибудь два-три года, и на улицах Петрограда и Москвы в выставочный сезон не стало проходу от этих ультрапередовых демонстраций, не брезговавших никакой нелепостью, лишь бы обратить на себя внимание. Зритель перестал удивляться обаятельной новизне, нужны были все более сильные средства, и “молодые” кооп-

равнясь кто во что горазд. Парня продолжая, конечно, служить заразительным примером для этой вакханалии художественного скандала, но в данном случае о русском ученичестве говорить не приходится. Ученики быстро опередили учителей. Почва оказалась благодатной. Буйно разплодилось, как грибы после дождя, замысловатые «мамы наших бунтарей от живописи». Десятки художников оказались сразу главами собственных «школ». Групповые, кружковые и одиночные выступления, прикрытые иностранным ярлыком, зачастую совершенно не соответствовавшим своей доморощенной «теорией», совершались в «дерзании». И все дерзавшим требовали исключительного признания, не жалея себя, воюя друг с другом, фокусируя напереконки, идевая над публикой и раздражая ее, хоть и давя ко всему принужденную, ширококонтактным самовосхвалением, малограмотной словесностью в печатных брошюрах и непечатной руганью на митингах: кубисты, футуристы, кубофутуристы, футурокубисты, супрематисты, орфисты, лучисты, имажинисты и т. д. «... Повторяю, ни Париж, ни Берлин, ни Лондон, ни один европейский центр не кончал одновременно такого разнообразия живописных направлений, толков и кружков, борившихся за место под солнцем, — такого культурного разнообразия...»<sup>1</sup>

Однако при всем разнообразии поисков кубизм, показавший, правда, достаточно широко («резко и черно-обведенный контур, анатомическая деформация, геометрическое дробление форм, обратная перспектива»<sup>2</sup>), заметно выделялся уже хотя бы своей системностью и определенностью приемов, более того, стало как-то ясно, что он способен быть тем «искусством», которое все бы вытесняло школой для новаторов (потому стало появляться его сравнения с изжившим себя академизмом). Все художники, как повстал С. Маковский, «размышлявшие новое свое исповедание в известной юнжке "Du cubisme" Мелланже—Глаза, которой молодежь зачитывалась в обеих столицах», и воспринявшие их советы «отречься от геометрии Эвклида», заняться проблемой четвертого измерения, выделялись «бесконечными сериями "натюрмортов" — яблок, груш и апельсинов, грубо вылепленных жесткими красками, голых натурщица, будто сложенных угловато из деревянных отесков, каких-то грубых уродов с руками и ногами кулепачами, изображенных только для "фактурных целей"», «этой фабрикой окрашенных объемов и плоскостей»<sup>3</sup>, запомнились в публике, и критике.

Тот факт, что кубизм был в художественных центрах России ожидаем, косвенно подтверждался позже созданными теориями о том, что М.А. Врубель мог бы путем собственной эволюции подойти через свойственную ему гранность форм к новой отористализованной структуре<sup>1</sup>. Так, Маковский право заговорил о подобных «врубелизмах» как некоем предчувствии кубизма. Более того, родилась легенда о Пикассо, стоявшем перед врубелевскими полотнами в русском отделе Осеннего салона в Париже в 1906 году и изучавшем их. Кроме того, тот же критик, говоривший о «врубелизмах» в разделе своей книги «Силуэты русских художников», имевшем характерный заголовок «На рубежах кубизма», начал разговор о судьбе нового русского искусства с обширной цитаты из статьи Л. Бавста в журнале «Аполлон» 1909 года (№ 2), которую вспомнил и мы: «Пусть художник будет дерзок, несложен, груб, примитивен. Будущая живопись зовет к лапидарному стилю, потому что новое искусство не выносит утонченного, оно пресытилось им. Будущая живопись сползает в низины грубости, от живописи тенересанси, культурной, отнимающей свободную волю исканий, — в мало исследованные области лапидарности. Будущая живопись помнит с нежностью к старой, чтобы вырастать из себя другое поколение художников, в любви к отравившемуся новому пути, который нам полужнаком, страшен и органически враждебен»<sup>2</sup>.

Известно также, что и Наталья Гончарова, которую почитали как первую российскую кубистку, верила в возможное самозонноование кубизма, и тут, в этой связи, достаточно вспомнить ее известный пассаж, проясняющий такую позицию: «Славянские каменные бабы, крашенные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, — те же кубистические произведения...»<sup>3</sup> Подобные размышления о возможном в России кубизме до кубизма происходили оттого, что в таком случае весь этот «изм» надо было понимать лишь как некий формальный прием, основанный на методе создания формы плоскостями, большего или меньшего размера. То есть как нечто, свойственное всему искусству.

На самом же деле возникновение новой структурности воссоздаваемого облика объекта в картине имело важное значение для искусства XX столетия как определенной акт, да и, кроме того, была разгрузка и перезагрузка смыслового наполнения такой структуры. В кубизме сама картина за счет рельефности фактур, введения изюбранных для живописи матери-

алов, а также буквенных и цифровых аббревиатур, фрагментов партитур превращалась в некий пространственный объект, что сильно отличало ее от картин фовистов. В кубизме был усилен момент пересоздания и поэтому невольного подчеркивания «Я» самого художника как творца «новых миров». Каркасность построения форм имела сама по себе достаточно много мотивировок и пояснений, а плюс ко всему наполнение этого каркаса разными знаками прибавляло дополнительные смыслы. В конечном итоге каждое произведение кубиста представлялось достаточно усложненным информационным механизмом.

Москва, резонируя в большей степени, чем Петербург (хотя оба эти художественных центра органично дополняли друг друга, и еще предстоит понять вклад каждого из них в развитие нового искусства, да и их собственный диалог внутри авангарда), рвалась в большей радикализации художественных решений или же к восприятию нового «изма» как некоей школы, порой не зная и не чувствуя середины. Так, братья Бурлюки и К. Малевич вели кубизм к аполлонову дадаистическому толку. Напротив, Н. Удальцова, к примеру, считала, что «кубизм — только школа, но не цель»<sup>7</sup>. И, собственно, нет возможности свести их художественные задачи воедино. Не менее значимым стало явление «русского орфизма», а также и многие «смысловые» кубистические приемы дерюговского толка (например, у Ф. Фалька). Причем, если самого А. Дерена во Франции вряд ли кто-нибудь решился бы пригласить к кубизму, то бубновалетца, включая и Фалька, критики часто целиком интерпретировали как художников кубизма. Они же непосредственно описывали произведения мастеров «Бубнового вальса» как кубистические, чему сохранилось немало примеров.

Кроме того, не стоит забывать и о воздействии итальянского футуризма с его системой «двигов» форм и с их динамизмом и новой техницистской идеологией. Так что, если искать «чистых» кубистов среди русских мастеров, то их будет буквально единица, а число произведений в кубистическом стиле опять-таки легко подсчитываемым, поскольку для многих сам кубизм оставался неким не до конца прочувствованным экспериментом. Впрочем, все же именно экспериментом, и поэтому порождавшим небывалые, оригинальные решения.

Так как знакомство с новейшей живописью в начале века начиналось с работ Анри Матисса и его друзей, то представ-

ление о них явилось основой суждений о современном французском искусстве в целом. Тут многое сделал Александр Мерсеро, который в 1909 году напечатал в «Золотом руне» статью о Матиссе и способствовал тому, чтобы на первом и втором «Салоне» «Золотого руна» появились работы Матисса, Дерена, Ван Донгена, Влазавика (во втором — в соседстве с работами русских мастеров). Впрочем, это представление, постоянно уточнялось, потому что на авангардных выставках «Салона» В. Ивдебского 1909–1910 годов и «Бубновского вальса» 1910 и 1912 годов, куда приглашались иностранные экспоненты (французом также посредством А. Мерсеро), «дивки», как правило, численно превосходили кубистов (они обычно показывались по две-три работы, нередко рисунки). Да, кроме того, на тех же выставках к ним прибавлялись и немцы-экспрессионисты, которых публики и критика так и не научились выделять из числа иностранных мастеров как отдельное явление. Все эти мастера, получившие название «дивки», соответствовали «русским дивкам» (согласно определению Д. Вурлюка, высказанному им в 1912 году в статье для издаваемого В. Кандинским альманаха «Синий всадник») и представляли довольно-таки пестрое собрание.

Интересно, каким образом попала информация о кубизме в Россию, как она воспринималась русскими художниками. Многое тут может подсказать известное сходство и манера интерпретаций отдельных произведений французских мастеров русскими, некие параллелизмы, «бродячие» иконографические мотивы, сама техника живописи. Некоторые из них довольно необычны, другие по-ученически имитационны. Однако своеобразие произошло из многих источников, из поисков самости, путем соединения Запада с Востоком, через соединение многих тенденций, включая футуризм, экспрессионизм и неопримивинизм, а также интерес к вывескам и лубку.

Кроме того, многим не понравилось пренебрежительное отношение французов к русским опытам. Например, мнение Г. Аполлинера о Кончаловском, что тот «ничет не кистью, но шпатель», а Матисс сказал о том же мастере, что «не понимает его живописи». Заместо было стремление рафинированной тонкости кисти французских живописцев противопоставить балаганную грубость и яркость, а многие традиционные мотивы искусства просто-напросто профанировать. Этому мог «помочь» именно кубизм. И заметно, что импонировала

именно в этой связи работы Ф. Леже (в частности, «Эскиз к трем портретам» 1911 года, показанный на выставке «Кубно-вого вала» в 1912 году).

Среди других произведений по этим же выставкам знали и работы Ж. Брака. Впрочем, о нем в России представления были минимальными. Художник К.Н. Федяко еще в 1930-е годы написал: «Я не знаю Брака!»<sup>10</sup> Характерно, что в российских собраниях имеется всего одна картина этого мастера, приобретенная С.И. Шукшиным в галерее Д.-А. Канвельера («Замок Ла Рош Гойо», 1909, ГМИИ им. А.С. Пушкина).

Кулиром русских живописцев долгое время оставался Анри Матисс, который к тому же в 1911 году приехал в Москву. И даже у тех, кто интересовался кубизмом, возникал вопрос, так ли уж хороша ставка на монохромность таких холстов и почему же нельзя к новым структурным элементам добавлять «яркие, выходящие в паростиме» (это слова Ж. Брака о фовизме, которому он сам отдал дань). В России, как всегда, все усложнялось и усложнялось, привлекливо перемешиваясь, а сами художники стремились к простоте (точнее, к упрощению). В самом кубизме они не стали осваивать подмерзнутую объемность форм (если только не тяготели к орфому или «трубчатому стилю» Ф. Леже). «Вечная» парсуновость русского искусства сказывалась и здесь, и мало кто из русских мастеров по-настоящему интересовался пространственными задачами живописи. Тем более что многие новаторы тут вспоминали о Лувре и вывеске, о живописи на подносах и т. п. Как Пикассо корректировал многие свои эксперименты оглядкой на творчество Анри Руссо, работы которого даже приобретал, так для русских мастеров интерес вызывал Нико Пирросманнини.

Чтобы погрузиться в мир русского кубизма и в его соотношения с французским, следует посмотреть хотя бы на несколько примеров. Так, композиция «Субботний день» (ок. 1912, ГМИИ им. А.С. Пушкина) А. Дерона вдохновляла «Пир королей» (1913, ГРМ) П. Филонова. Хотя, конечно, деревенские готические композиции здесь заменены на анатомирование и кристаллизацию форм (правда, определенной кубистической карнас в обоих случаях сохранился). «Автопортрет с палитрой» (1913) Н. Удальцовой непосредственно повторял композицию «Портрета А. Гюста» (1912) работы Ж. Метцнера, а «Портрет дамы в красном» (1918) Р. Фалька — «Портрет Маргариты» (1913) А. Лота. В. Степанова в своем «Автопортрете» (1920) использовала, повторив, формы «Женской головы» (1907)

П. Пикассо. «Интерморт с окном» (1915) X. Гриса напомнит «Синий кушан» (1915) Удальцовой и т. п.<sup>14</sup>

Такие сравнения можно продолжить, и они и будут продолжаться по мере дальнейшего изучения взаимосвязи двух культур в начале XX века. Здесь же интересно то, что многое появилось и происходило прямыми контактами между художниками (например, утвердилось мнение «Коммаловский, друг Фоконье») или же фактом учебы у французских художников в частной школе «Ла Палетт», где преподавали А. Гисс, Ле Фоконье, А. Лог и которую посещали Н. Удальцова, Л. Попова и А. Экстер. Большое значение имело их общение с Солей Терр-Делоне, а через это и знакомство с системой орфизма самого Робера Делоне.

Собственно, проблема «русского орфизма» еще не привлекала внимание исследователей, хотя представляется существенной. 22 декабря 1913 года о художниках Робере и Соле Делоне в подвале «Пролетарская собака» сделал доклад, сопровождавшийся демонстрацией снимков картин, филолог А.А. Смирнов. Он хорошо знал этих мастеров по Парижу, с ними переписывался. Доклад имел название «Simultané». Это было первое публичное знакомство в России с новым течением французского авангарда, которое в Париже поддерживал поэт Гийом Аполлинер, давший ему и имя. Там же была показана и знаменитая книга «Проза транссибирского экспресса» Влада Сандрара (журналист, раскритикованный С. Терр-Делоне и представленный семье художников)<sup>15</sup>. Накануне, 30 декабря 1913 года художник Георгий Якулов делал доклад «Естественный (архивический, солнечный) свет, искусственный (современный электрический) свет». Сам автор полагал, что он открыл теорию одновременного совмещенного контраста, и хотел это продемонстрировать. Более того, разделяя идеи русского «космизма» (и считая его основоположником А.С. Пушкиным), Якулов говорил, что именно он рассказывал супругам Делоне идеи космоса и энергии солнечных лучей: «В Париже я был представлен Роберу Делоне, занимавшемуся решением проблем ритмического и темпового движения света и цвета, обозначенного им словом "синхологизм"... Я позволил ему на иллюстрациях с некоторыми словами пояснить теорию солнца, близкой ему как колористу»<sup>16</sup>. Супруги признавали влияние «русской теории солнца» на их творчество, более того, именно тогда Робер стал применять свои идеи о контрастах цветов к изображению солнцеподобных «крутовых форм».



Характерно, что Апольинер интересовался также подобными идеями и поэтому в «Меркюр де Франс» 16 апреля 1914 года поместил в переводе декларацию «Мы и Запад» Б. Ливинца о поэзии, А. Лурье о музыке и Г. Якулова о живописи (до этого опубликованную в Петербурге). В этой декларации привлекает внимание следующая мысль: «Россия — единственная страна, не знающая территориального искусства, так как тут искусство строится на космических началах. Здесь имелась возможность прослушивать музыку небес и солнца, находить ей живописные эквиваленты. ОБЩИЕ начала для живописи, поэзии и музыки проявлялись следующим образом: 1) произвольный спектр, 2) произвольная глубина, 3) самодовольствие темпов, как методов воплощения, и ритмов, как непреложных, а в качестве специальных для живописи: 1) отрицание построения по конусу, как тригонометрической перспективы, для поэзии 1) непрерывность единичной массы, для музыки 1) преодоление линеарности (архитектоника) путем внутренней перспективы (света-примитива)». Все это сочеталось в живописи с диссонансом, в поэзии с принципом разреженности и в музыке с субстанциональностью элементов.

Влияние семьи Делоне с их светящимися дисками в картинах, которые стали известны как супрематизм и орфическое, широко распространилось по авангардному искусству Европы и США. Отходя от деструктивного периода кубизма, Робер Делоне, привлекая краски фовизма, стремился сфокусировать внимание на вибрации дисков в пространстве, являющихся аккумуляторами солнечной энергии. Почитавший М. Швейцера (к которому наведывается еще Э. Делакруа), он, почитая свет как память о первых днях творения, стремится углубиться в его мистерии. Художник вступил на поле чистой живописи, став одним из пионеров «абстракции». Этими же приемами блестяще овладевает Соня, которая становится женой Робера в 1910 году. Семья поддерживает активные связи с русскими художниками, в числе которых следует назвать в первую очередь Г. Якулова, уже упоминавшегося, а также А. Экстер (возможно, Л. Попову и Н. Удальцову) и В. Варанова-Россино (В. Кандинский считал, что тот занимается «живописными котлами»). Они посещали семью Делоне с начала 1910-х годов как в их парижской, так и в загородной мастерских (там многие из них с ними и жили летом в Луверсьене, например, Якулов и Экстер). Такое взаимодействие художников разных стран дает возможность увидеть примененные спира-

лекарственных и дискообразных форм, окрашенных в чистые, спектральные тона, которые призваны передавать музыку небесных, высших сфер у разных мастеров, в России особенно у Экстера и Баранова-Россина. Определенное воздействие таких приемов есть и в живописи Аристарха Ленгулова. Формы эти, кстати говоря, легко узнаются, потому и сам орфизм столь легко выделяется среди других «новов» раннего авангарда. В русском искусстве орфизм, конечно, эпизод в развитии кубизма<sup>14</sup>, но важный, так как вся эта «история» представляется суммой подобных эпизодов.

Конечно, пишу для размышлений художников дала возможность видеть картины французов на отечественных выставках, а также и их репродукции в журналах и брошюрах. Ленивостью пользовались фотографии с картин. Так, в России среди художников была широко известна фотография с уже упомянутой картины «Изабелла» Ле Фоконне (надо думать, имели хождение и многие другие). Наконец, регулярные поездки в Парик, да и рассказы друг другу о тамонах новинках информировали русских мастеров о том, что авангардно и что модно.

Тем не менее очевидно, что поток новостей, скорее, напоминал ручеек и был прерывист на своем пути. Два эпизода из художественной жизни тех дней характеризуют ситуацию достаточно колоритно. Один из них хорошо известен и рассказан в книге «Полуторжественный стрелок» Викентия Линнича, в частности, в эпизоде «Снимок с последней вещи Пикассо. Его лишь недавно привезли из Парика Экстер. Последнее слово французской живописи. Провнесенное там, в авангарде, оно как лозунг будет передано — уже передается — по всему левому фронту, вызовет тысячу откликов и подражаний, положит основание новому течению. Как заговорщики над захваченным планом неприятельской крепости, склоняются братья (Бурлюки. — ВЛ) над драгоценным снимком — первым опытом разложения тела на плоскости»<sup>15</sup>. Другой эпизод известен менее. Он касается переписки между Василием Кандинским и латышом Владимиром Матвеевым (известным под псевдонимом «Матвей» или «Марков» в Петербурге), прославившимся брошюрой «Искусство негров» и как идеолог «Союза молодежи». Оба автора обменялись письмами на немецком языке. Марков просит летом 1912 года у Кандинского, живущего в Мюнхене, чтобы тот подсказал ему, что можно прочитать о кубизме, Пикассо и искусстве Африки. На это Кан-

двухский отвечал, что знает только одну недавно выведенную кошку, имея в виду, видимо, картину «О кубизме» Гаста и Метцера и ряд журналов, в которых имеются репродукции ряда работ Пикассо<sup>16</sup>.

О значении творчества Пикассо для петербургских художников свидетельствует и попытка И.И. Кульмина, идеолога и вдохновителя «Преступница» и «Союза молодежи», написать монографию о прославленном мастере. Сохранились черновики и наброски к ней, которые дают возможность представить характер кульминских размышлений как о самом Пикассо, так и о кубизме в целом. По его мнению, «кубизм — это самоопределение художника в форме, стремление к идеальным объемам и к «интегральной реализации» бесконечного искусства. При этом в картине сквозобразное возращение на колорит и все-что <...> И еще: когда в Музее Александра III профессора-руководители объясняют Вам, что «кубизм — то, что рисуют кубиками», не верите. Они рисуют и шариками и всякими формами. И кубизм, и футуризм происходят из Китая. Кубизм в Китае выразился по преимуществу в скульптуре. Из Китая различные направления живописи шли, с одной стороны, в Корею и в Японию, с другой — в Персию и в Россию. Далее китайская живопись развилась по России, но здесь во фресках и станковых иконах рядом с футуризмом чувствуется кубизм. Еще сильнее кубизм развился в рельефных бронзовых иконах древней Руси. Наконец, в новейшее время кубизм вырос в живописи Врубеля и позднейших русских художников. В Японии китайское влияние складывалось по преимуществу в импрессионизме. Во второй половине XIX столетия японцы завезли импрессионизм во Францию и в Англию. Вместе с импрессионизмом во Францию случайно попали и основы кубизма. Их изобрел Сезанн. Кубизм у Сезанна возник немного раньше, чем у Врубеля. Однако кубизм Врубеля произошел совершенно самостоятельно, без влияния Сезанна и выражен очень оригинально. Врубель строил, с одной стороны, покоящие кристаллические формы, а с другой — диссонирующие, беспокойные формы <...> У Сезанна и его преемника Андре Дегана подобный кубизм принимает характер страстной ссоры, исключившей все остальное в живописи, пока кубистам не пришлось признать положение футуризма»<sup>17</sup>.

Отмечая в дальнейшем отказ от принципа подражания фотографии, Кульмин видит у Сезанна продвижение к конст-

руцани картини, и у этого мастера «впервые появилось то, что впоследствии было названо "сдвигом"». Потом он рассматривает «кубизм как метод» и «кубизм как систему» (в последнем случае он пишет о Пикассо, Матаморе, Делоне, Лорансен и Ле Фюанье, говорит, что «кубисты стали определенной партией»). В суждениях о Пикассо Кузьмин по-своему пересказывает статьи французских авторов («Пикассо был покорен негрской скульптурой, и на его холстах появились грубые, божественно-дикие фигуры»; «Пикассо добрался до неизведанных сущностей власти и дал экстаз форм»; «он доходит до грани безумия, яростно сотрясая границы живописи»). У этого автора любопытными выглядят замечания о неразработанности у кубистов теории цвета, размышления о светлом и темном, о «деградации цвета, о наклёбках, буквах (синтез живописи и словесности)» и т. п.

Все эти путаные рассуждения, столь характерные для «дедушки русского футуризма», по-своему весьма своеобразно выражают вкусы и представления эпохи<sup>24</sup>. По воспоминаниям художника К. Редько, который свою рукопись о Пикассо готовил в 1930-е годы, «1901, 1908, 1909 и 1910 гг. ознаменовались рождением кубизма, в котором среди шедевров французских живописцев Пикассо принадлежит первое место»<sup>25</sup>.

Художница С.Н. Давыш-Толстая писала в своих воспоминаниях: «Пикассо серьезно задел меня, нарушил быстрое равновесие. Его живопись, доведенная до каких-то вершинных элементов, и, наконец, его "наклейки" явились для меня совершенно логическим результатом его исканий. Пикассо родился из двумерной живописи. Значит, стала возможной трехмерность на плоскости». В этой же связи она указывает на выход к рельефу и, «как продолжение Пикассо появились Татлиновский контррельеф, т. е. уход в конструкцию. Вернувшись в Москву, Татлин стал для молодых ярким наследником Пикассо. Если Пикассо дал рельеф, то Татлин вышел из плоскости и построил контррельеф, чем окончательно покорил большую часть молодежи, в том числе и меня»<sup>26</sup>. Действительно, визит Татлина в 1914 году в мастерскую Пикассо и те выводы, которые он сделал из полученных впечатлений, дали совершенно новый выход для экспериментальных исканий в авангарде. Это тогда же отмечал П.А. Мансуров в письме к своей сестре: «...если принять во внимание кубизм, то Татлин и Малевич его вывели на чистую воду», «был кубизм, а в 1912 году были контррельефы Татлина, а в 1913 году супрематизм Малевича»<sup>27</sup>.

ча»<sup>10</sup>. Размышления «О Татлине и о кубизме» (черновые записки) оставил художник В.А. Власов<sup>11</sup>. Наконец, появилась и работа Н. Пунина «Против кубизма», посвященная творчеству В. Татлина, которая подвела итоги подобным рассуждениям (ИВ, 1921).

Но менее привлечательна история в Одессу, Киев, Москву и Петербург в 1909 году французского художника Анри Валанса, который поддерживал творческие контакты с русскими мастерами и написал ряд пейзажей. Один из них, «Москва» (1912, Музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду), в частности, приближается к ряду работ А. Лентулова (например, «Москва», 1913, ГТГ)<sup>12</sup>. Определенная в 1912–1913 годах «кубистическая коллекция» у С. Шукина, и тогда же она — вместе с выставками «Вульфового вальса» — дала повод для обсуждения того, является ли новое движение неким «кукушкиным», по выражению Александра Бенуа, или же знаком «отпадения искусства от Бога и красоты», по мысли Николая Бердяева. С. Маковский писал по поводу шукинской коллекции: «А затем появились первые парижские ласточки, кубофутуристические композиции преображенного Пабло Пикассо, которому Сергей Шукин отдал почетную комнату в своей московской галерее. Этого было достаточно для нового переворота в молодых исканиях. "Сарматы" Пикассо о четырех измерениях и "Беспредметные" конгломераты плоскостей, оттененные обрамками слов печатным шрифтом (и написанным кистью), и, наконец, наклейкой на холст, газетных листовок), раздразнили до умопомрачения бунтарей из нашей Академии, Школы Общества поощрения художеств и Училища живописи и ваяния»<sup>13</sup>.

Постепенно из мозаики подобных фактов может сложиться более или менее полная картина того, как учился и как искал художники «параллельного» самостоятельного пути в России на поприще освоения уроков французского кубизма. Начался «диалог», о котором мало знали в самой Франции (правда, его оставал Г. Аполлинер, познакомившись в Париже с картинами М. Шагала), с «низшим» кубизмом, который велся на территории России в отношении импортируемых произведений и теорией. Этот диалог, в конечном счете являясь сугубо «внутренним», велся в пределах самой страны, помог определиться «русскому пути в авангарде». Примером «диалога» в Париже может стать любопытный факт, который упоминает К.М. Зданевич в тексте «Я вспоминаю» 1960-х годов в отношении экспозиции работ А. Архипенко в Париже в 1914 году:

«Однажды на выставку зашел художник Пабло Пикассо. Осмотрев ее, он прямо на стене наметал кратко, но выразительно "5 + Пикассо"<sup>27</sup>.

Интересно, что часто внешне такой диалог выразился в забавном сочетании французских и русских слов и понятий (а то и их сокращений), написанных, по примеру Пикассо и Брика, непосредственно в самой картине у ряда русских мастеров. У Л. Поповой в картине «Скрипка» (1915, ГТГ) видны надписи «СОНСЕ» и «РКОС», а в «Натюрморте № 65» (1915, Художественный музей, Нижний Новгород) встречаются «Ка» и «О», к которым невольно хочется добавить «но», чтобы получилась «водка» (подобная игра в своего рода шарady была характерна для всего кубизма). Такому разгадыванию «художественного ребуса» способствуют и представленные в натюрморте изображения разных сосудов, бокалов и рюмок. В «Портрете философа» Поповой (1915, ГТГ) обращает на себя внимание надпись «Bevue Philos» отсылающая к журналу «Bevue philosophique française et étrangère», что так подходит к названию профессии модели. Н. Удальцова также широко использует подобные приемы «шпиона» в картине. В картине «Ресторанный столик» и «Ресторан» (1915, ГТГ и ГРМ) художница вписывает слова «тепи», «гестапалт», «Гат», а также «гиг», т. е. «Paris» и «Goutt», т. е. «осаите». Все это являлось отражением «la vie balak», что существенно дополняло кубистическую структуру, а для русских мастеров непосредственно напоминало вывески.

Тем не менее не только «банальная жизнь» влекла мастеров-кубистов, ведь через сочетания изображения и слов можно было выразить — о чем свидетельствует «Итальянский натюрморт» (1914, ГТГ) Поповой — более сложные, а то и программные положения. Сразу же стоит сказать, что этот натюрморт, скорее, является «Манифестом объявления войны» и чем-то аналогичен известной картине К. Карра «Intellettuali Manifesto» (1914, Милан, частное собрание). Влепленный в картину листок из газеты «Le Figaro» указывает на источник информации (о «парикозости» этого произведения говорит и то, что надписи здесь выполнены на французском языке). О войне непосредственно напоминает надпись в центре композиции — «DES CANONS» («пушки»). Заглави этих «пушек» как бы разрушена гитара, которая прямо на глазах распадается на части (мотивированная деформация). Последнее сочетание «изображения» и «слова» можно

понимать как интерпретацию известного выражения «Когда говорят пушки, музы молчат». Слово «ЛАС» (буквально по-французски «озеро») может иметь и намек на определенное фразеологическое словосочетание «дело в шляпе» или «дело сделано» (соответственно разговорное «Gaffe en fait le las»), иные говори — «дело сделано пушками». Убеждение в подобной «содержательности» картины подтверждает и надпись на обратной стороне холста «Посвящается итальянским футуристам». Таким образом, само название произведения — «Натюрморт», т. е. буквально «мертвая натура», — может иметь метафорическое значение, указывая на царство смерти.

Русский кубизм в России, как и в других странах испытывавших воздействие Парова — будь то Германия, Чехия или США, — существовал среди других «нзмов» и словоо с ними взаимодействовал. В его истории каждой «эпохе» представляется важным. И они, в свою очередь, имели свои истории...

<sup>1</sup> Захаровы Я. Наталья Петровна, Михаил Паровиков. М., 1913.

<sup>2</sup> К примеру, критиком С. Мавроким она описывалась так: «После кубизма, так сказать, натуралистического, отчасти же с примесью академизма и романтизма, появился кубизм отвлеченный, вследствие — кубизм, переходный к футуризму, затем посткубизм, проследующий слезо: "в произведении аналитическому разложению формы", в неофутуризме, отстраняющийся вовсе от картины, как от плоскости, открытой зрителю, и заменяющий ее "экраном, на котором несткая плоскость записки систематической движущется..." и так далее без конца» (Мавроким С. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 115).

<sup>3</sup> Мавроким С. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 107–108.

<sup>4</sup> Там же. С. 110.

<sup>5</sup> Там же. С. 111–112.

<sup>6</sup> Об этом неоднократно говорится в книге «Мастерство Михаила Врубеля» М. Алпатова и Г. Анисимова (М., 2000).

<sup>7</sup> Там же. С. 106.

<sup>8</sup> Отдел рукописей РГМ, ф. 120, сд. зр. 3.

<sup>9</sup> Шахарова Н. Жизнь русской кубизма. Диссертация, статья, воспоминания / Сост. Е. Древица и В. Работин. М., 1994.

<sup>10</sup> Отдел рукописей РГМ, ф. 148, сд. зр. 12.

<sup>11</sup> Некоторые породные пейзажи А. Лентулова напоминают «Ванна Лавра» (1912) Р. Делона, «Композитив» (1913) Н. Удальцовой — «Трет женщины» (1909) П. Пикассо. Ретрагические массы картины «В лесу» (1930–1931) Ф. Леже находят продолжение в «Бутылки» (1910–1911) Лентулова. «Женщина с гитарой» имеет сходство у П. Пикассо и у Л. Паловой (соответственно 1912 и 1915 годы), а «Тореро» (1911–1912) Пикассо с «Портретом философа» (1913) той же художницы. «Портрет М. Матюшина» (1913) К. Малевича напоминает

«Женщина в шляпе» (1912) Ф. Леже, а «Метроном» (1915) С. Родона-вой — «Бродяга» (1915) А. Тисси, «Роды» А. Звастер — «Улицы» (1914) Ф. Леже с теми же французскими тринадцатыми флагами, «Патруль» (1914) Н. Удальцовой — «Нюбланш» (1910–1911) Ле Фоконье, «Композиция» (1915) Л. Половой — «Композиция» (1912) Р. де ла Фресса, «Композиция» (1914) Н. Удальцовой — «Человек с трубой» (1914) П. Пикассо и т.д.

<sup>10</sup> Об этом вечере см. *Рассказание А. В. подвале «Бродячей собаки»* // *Аполлон*, 1914, № 1–2, С. 134.

<sup>11</sup> Сергей Виноков. 1884–1928. Каталог выставки. Хрестом., 1967, С. 49.

<sup>12</sup> Добавим в абстрактного искусства, проблемы которого здесь не обсуждаются.

<sup>13</sup> *Ливанец Б. Полуторисский стрелок*, М., 1991, С. 35.

<sup>14</sup> Отдел рукописей ГРМ, ф. 121, ед. хр. 51. Характерно, что сам Кандиновский работы П. Пикассо не любил.

<sup>15</sup> Там же, ф. 134, ед. хр. 11 (рукопись не датирована, объем свыше 60 листов)

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же, ф. 148, ед. хр. 12.

<sup>18</sup> Там же, ф. 100, ед. хр. 249, С. 35.

<sup>19</sup> Там же, ф. 16, ед. хр. 15.

<sup>20</sup> Там же, ф. 92, ед. хр. 41.

<sup>21</sup> Сравнение произведено в каталоге выставки «Москва—Париж, 1900–1930. ГМИИ им. А.С. Пушкина, 3 июня — 4 октября 1981», Т. 2, М., 1981.

<sup>22</sup> *Александр С. Фаль соч.* С. 112.

<sup>23</sup> Отдел рукописей ГРМ, ф. 177, ед. хр. 1021.



## МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ КУБИЗМА

Подчеркнем известный факт: формирование основных подходов в методологии классического искусствознания лишь незначително предваряет или практически совпадает с генезисом и развитием кубизма (если рассматривать его ретроспективно, восходящим своими истоками к искусству Сезанна<sup>1</sup>). Но классическое искусствознание<sup>2</sup> не сфокусировало свое внимание на этом направлении авангарда. И это естественно: попытка подойти к такому явлению с его позиций погрузила бы науку об искусстве в неизбежный коллапс. Столь велика смысловая неадекватность «тканю» кубистического произведения для ее классических научных процедур.

Кубизм первым из направлений авангарда создал нестандартную эпистемологическую ситуацию, которая стала испытанием для искусствознания. Специфический дискурс истории искусства, определявший ее место в ряду других гуманитарных научных дисциплин, основывался на однозначном понимании того, что есть искусство, а что таковым не является, на проведении четкого разделения между ними, на представлении о том, что феномен искусства доступен описанию в системе эстетических категорий и поддается структуризации в ракурсе иерархии эстетических ценностей. В центре развернутого историей искусства проблемного поля стояла художественная форма, и чем дальше от этого стержня возникал тот или иной вопрос, тем менее органичным и специфическим для искусствоведческого познания он казался. Фундаментальной особенностью объекта исследования в такой научной парадигме был мимолетный характер художественной формы. Содержание таких понятий, как стиль, и его наименование определяло общие границы проблемного поля науки, но в конечном итоге определялось этим стержневым фактором.

Несмотря на существующие различия в позициях и взглядах на кубизм, его исследователи практически единодушны

в одном — это направление совершило самый крупный после эпохи Ренессанса переворот в европейском искусстве. Его суть видится специалистами в освобождении живописи от миметических функций, в последовательном вытеснении из живописного пространства нелегитимных элементов. Таким образом выстроенная и осознанная художественная практика кубизма неизбежно должна была внести существенные коррективы в методологию истории искусства, ориентированную к тому моменту почти исключительно на интерпретацию миметической формы. Но оказалось, что глубина влияния кубистического метода была существенно больше и отразилась на развитии методологии гуманитарного знания в целом. Об этом подробнее будет сказано ниже.

Хорошо известно, что изучение кубизма именно как принципиально нового этапа в эволюции живописи начинается параллельно с его развитием и сразу по двум векторам<sup>1</sup>. С одной стороны — рефлексия по поводу целей и средств кубизма со стороны его участников и зрителей. С другой — работы критиков, дистанцированных от самого движения. Главный вопрос, на котором сфокусированы интеллектуальные усилия — природа кубистической формы. К этому моменту именно формальному анализу, сконцентрированному на интерпретации формы в искусстве, принадлежало лидирующее положение в методологии истории искусства. Его теоретические аспекты имели фундаментальную базу в трудах Вёльфлина и Рёгеля, а в сфере практического применения был накоплен уже значительный опыт. Более того, последующие школы и направления искусствознания, даже когда они дистанцировались и противопоставляли себя формальному анализу (культурно-исторический метод, иконология), все равно искали иные пути и обосновывали иные теоретические представления для анализа все той же образительной формы и ее развития. В целом они оставались в рамках классической парадигмы науки об искусстве, где категория стиля структурировала бесконечное многообразие исторического материала, а художественная форма являлась ее фундаментальным принципом.

Нельзя сказать, что этот опыт оказался абсолютно индифферентным и бесполезным на подступах к кубизму. В сущности, многие формальные характеристики, вполне адекватно описывающие визуальные впечатления, выявляемые кубистическим полотном, коренятся в принципиальной когнитив-

ной установке этого метода. Именно поэтому изобразительная форма у Пикассо и Бракка рассматривается как обусловленная в конечном итоге реально существующей, объективной формой, а место кубизма в развитии европейского искусства вымывается в зависимости от степени и примеров трансформации трехмерной реальности на двумерной плоскости холста. В контексте этой научной парадигмы искусство кубизма на его аналитической стадии описывалось категориями факетных плоскостей, симультанного восприятия предмета, плоскостного построения формы на холсте, монохромности и светотени. Перечисленные визуальные характеристики кубистической картины были сформулированы уже на первых порах изучения направления и укоренились настолько, что стали почти инвариантными параметрами восприятия этих произведений.

Однако без ответа и вне поля досягаемости метода оставались главные вопросы — о принципиально новой специфике отношения кубизма к визуально воспринимаемому миру, о детерминантах его эволюции, о значении внедрения в структуру картины неавтономных элементов. Ниже будет рассмотрены два пути, следуя по которым специалисты попытались преодолеть сопротивление кубистического материала и подняться с описательного на объясняющий уровень. Они были выбраны не случайно. Дело в том, что обе исследовательские стратегии также направлены на интерпретацию кубистической формы с целью достижения иного порога ее понимания. Кроме того, существенно важно сопоставление этих двух методов, поскольку первый все так же занимается в сфере «чистого искусствознания», а второй «привнесен извне», обладает фундаментальным общегуманитарным значением. С этой точки зрения данная познавательная ситуация интересна, с одной стороны, для дальнейшей теоретической рефлексии искусствоведческой науки по поводу своих познавательных возможностей и границ. С другой стороны, актуальна практическая роль обоих методов для развития искусствознания на современном этапе. Первый из них — это попытка развить формальный метод в новом направлении и адаптировать его для интерпретации кубистической формы, предпринятая в статье Климента Гринберга «Фоллаж»<sup>4</sup>. Второй — внедрение на материале кубизма семиотических методов анализа искусства. Он будет рассмотрен на примере книги «Живое, как модель» Ива-Алена Буа<sup>5</sup>.

Попытка Клементя Гринберга, которого западные историки искусства часто называют наиболее формалистическим ориентированным критиком, ответить на неразрешенные вопросы кубизма, демонстрирует познавательные пределы формального анализа, претерпевшего значительные изменения под влиянием современной философии и современного искусства, но оставшегося верным главной идее классической европейской культурной парадигмы. Как отмечает в своей работе Ив-Ален Бюа, в рассуждениях Гринберга существуют и прогнившее объяснение художественной природы коллажа, и неспособность понять принципиальную новизну экспериментов Пикассо с папье-коллаж, обосновавших новое состояние европейской культуры в XX столетии.

В чем Гринберг идет дальше своих предшественников в сфере формального анализа? Можно предположить, что его двукратное вперед обусловлено тем влиянием, которое оказали на него феноменологическая эстетика. Благодаря этому американский критик предлагает иное понимание изображения, в котором на этой устойчивой визуальной структуре вытеснены все константные элементы. Само изображение редуцировано до набора визуальных элементов, чье соотношение между собой постоянно меняется, как от одного перцептивного акта к другому, так и в процессе каждого конкретного восприятия. Чтобы почувствовать новизну, необходимо сравнить понимание изображения у Вельфлина и современного американского ученого. С точки зрения Вельфлина, меняются лишь система и способ изображения, и такие изменения составляют историю стилей, но восприятие самого изображения остается величиной постоянной, не зависящей от субъективных и объективных, синхронных и диахронных аспектов. Для американского ученого образ кубистического произведения становится, наоборот, величиной постоянно регулирующей, его восприятие замыкается на процессе, по выражению критика, непрерывного «осциллирования» компонентов.

На первый взгляд данное отличие можно объяснить уже тем, что в исследовательском поле Вельфлина находится только немецкие образы, тогда как Гринберг работает со зрелищем произведениями аналитического кубизма, в «тиши» которых виднеются инородные материалы. Но дело не только в этом. Более существенным для объяснения отличий между двумя стadiями в развитии формального метода, представляется вопрос

о локализации автономного художественного пространства, создаваемого картиной, но и каждый раз создающего, воспроизводящего ее. (Разумеется, здесь имеется в виду то пространство, о котором говорит историк искусства, а не реставратор произведения. Оно обладает не объективными, а часто перцептивными характеристиками, его «стратификация» наблюдается не в микроскопе, а выявляется невооруженным глазом в зависимости от выбранной художником системы перевода трехмерных образов на двумерную плоскость.) Учитывая в строки Вейсфелла, нетрудно заметить, что для него это пространство простирается на физической поверхности невооруженным зрением холста и за ней и никогда не выходит за ее пределы. Таким образом, материальная поверхность холста и виртуальная граница картинного мира образуют нерасторжимую слитность, обладающую односторонней непроницаемостью — отсюда с поверхности, ни один элемент не вырывается в реальное пространство перед картиной. Но эта же претрета становится абсолютно прозрачной для зрительского глаза, легко проникающего в растопившийся за холстом картинный мир.

Коррективы, которые внес Гринберг в локализацию картинного пространства, были подсказаны ему, как уже отмечалось, феноменологической теорией восприятия. Центральная для искусства проблема формы занимает в рамках выстроенной им модели ключевое место в точке пересечения плоскости восприятия и самого творческого акта. В этой точке как в фокусе высветляются качественные характеристики самой формы, параметры визуального восприятия субъекта творческого процесса, выступающего здесь во всей своей естественной и органичной целостности духовного и телесного (примем, говоря о субъекте творчества, следует иметь в виду, что им может быть как индивидуум, так и некий собирательный образ. Такая вариативность пронизывает понятиями смыслами характерную для раннего кубизма ориентацию на анонимность). И здесь же просцируется фрагмент реального мира — таким, каким увидел его художник и претворил в картине, сделав его доступным, видимым для всех. В таком микроскопическом синтезе значений и заключается огромный информативный и смысловой потенциал формы. Важно подчеркнуть, что речь идет именно о смыслах и значениях и об информации, которые способны выразить только законные и которые никуда и ничем больше не дублируются. Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что феноменологичес-

кой ракурсе высветливает онтологические основания искусства тоже под особым углом зрения — подчеркивая их антропологическую природу. Проблема онтологии искусства получает в данном контексте особую актуальность и остроту. Бытие произведения искусства определяется как реальность особого рода, не совпадающая с реальностью вещи и тем более несводимая к мыслительному образу, возникающему в рационально-рефлективном сознании.

Применение коллажа в кубистической практике предельно ясно свидетельствовало о более сложном устройстве картинного мира, о возможности гораздо более активного взаимодействия его структурных элементов с реальным пространством над изобразительной плоскостью. Коллаж перевел вопрос о роли зрительского восприятия и о соотношении реальных и изобразительных элементов (дифра — о соотношении искусства и реальности) в принципиально новую контекст, интегрирующий анализ которого продемонстрировал Гринберг. В своей статье он рассмотрел данный кубистический прием как визуальную метафору универсальной, с его точки зрения, модели дихотомии искусство/реальность. Эта модель казалась ему универсальной, поскольку она репрезентировала оба составляющих элемента дихотомии в «чистом» виде: суть живописи как перевода трехмерных образов в двумерное пространство облекалась в кубистические изобразительные фазетные плоскости, со своей стороны реальность ввергалась в художественное пространство в виде подвешенных кусков бумаги, обоев, клеевая, песка и т. д.

Кубистический метод применения коллажа, как считает американский ученый, имел два важных последствия. С одной стороны, он привел к тому, что все три поверхности, структурирующие пространство картины — а) образованная, б) реальная физическая основа произведения (бумага или холст), и в) фактурная поверхность примененного материала, — перестали быть статическими плоскостями в процессе восприятия, а перешли в перманентное колебание, постоянно «утопая» и «выплывая» относительно друг друга. С другой стороны, и Гринберг подчеркивает, что подобное происходит впервые в истории художественной культуры, — этот метод спровоцировал новую дихотомию: изображение/иллюзия. Он рассматривает ее возникновение как неизбежное следствие нового целенаправленного в искусстве, характерного для модернизма. Автор считает, что это целенаправление в равной степени явля-

ется итогом как субъективных усилий художников, так и имплицитной логикой саморазвития художественного процесса. На стадии развития раннего авангарда искусство занято анализом собственной сущности, поиском своих оснований и выявлением априорной природы своих концептов, к важнейшим из которых, несомненно, относятся линия, изображение, цвет, рисунок, светотень и другие «чистые сущности».

Эстетически ориентированный эссенциализм Гринберга, отмеченный в эссе Тьерри де Дова «Кант после Декарта»<sup>2</sup>, по сути, является еще одним вариантом неокантианства, может быть не очень последовательного и не до конца артикулированного. Но в рассуждениях ученого есть весьма важный аспект. Анализ искусства как специфического вида когнитивной деятельности и выявление итоговых вех на этом пути способствовали модернизации формального метода. Были подвергнуты методологической критике его основные концепты (форма, стиль, его критерии и нормы, его генезис). Возникло критическое отношение к идеям и изучаемым процедурам, применяемым для структуризации и упорядочивания мирового художественного процесса, признанию приоритета миметической формы, дискриминации на этой основе некоторых периодов в истории искусства, вычленились циклические структуры развития и др. Подчеркну, что речь идет о внутреннем, в рамках самого этого метода, критицизме, а не о его опровержении внешне, с позиций иных методологических стратегий, которое началось еще со времен создания неокантианства.

Усилия американского критика стали вкладом в формирование нового понимания формы, с гораздо более широким диапазоном применения. Они открывали перспективу для применения обновленного видения формы в целях адекватного описания специфических особенностей любого визуального дискурса и визуальной культуры как таковой. Казалось, что предпосылка, обусловившая новые возможности формального метода, обладает универсальными возможностями к переосмыслению самого принципа формотворчества. Вычленим эти предпосылки более четко, поскольку они в той или иной степени являются компонентами многих исследовательских стратегий. Во-первых, отказ рассматривать мимезис как самоудовлетворяющий принцип формообразования. Во-вторых, выстраивание новой феноменологической модели визуального восприятия произведения искусства. Все это тео-

рhetически могло расширить эпистемологические возможности искусствоведения, сферу его диалога с другими гуманитарными науками. Однако ничего подобного не произошло, и обволокненный формальный метод, как это ни парадоксально, получил слабую поддержку у научного профессионального сообщества. Магистральная линия развития искусствоведения в 1970–1980-е годы пролегла в другой плоскости и определялась тенденциями, развивавшимися в иных областях гуманитарного знания.

Принципу, вероятно, следует искать в той существенной генетической связи, которая сохранилась между двумя вариантами формального анализа. Она заключается в том, что и Вельфин, и Гринберг рассматривают эстетический принцип как системообразующий для искусства. Их методологические предвосхищения основываются на представлении о герметичности и гомогенности художественного пространства. Поэтому, с точки зрения американского критика, движимые элементом всемогуще только в одну сторону — из реального пространства в картинное. Однако его плотность и активность таковы, что реальные элементы, попадая в эту среду, теряют свою природу и приобретают субстанциальные качества отражающей их среды.

Доминанта эстетической установки в определении сущности и функций искусства стала методологическим препятствием в интерпретации Гринбергом таких феноменов модернизма, для которых широким взаимосообщением между двумя системами — реальностью и искусством, — а затем и старание грани между ними является нормой. В частности, поэтому критик не сумел увидеть, к примеру, значение *tableau vivant* Марселя Дюшана. Эта же методологическая слабость, с точки зрения Ива-Алена Буа, заставляет Гринберга не заметить принципиальное отличие между двумя кубистическими техниками — коллажем и папье-колле, — а также то место, которое занимает папье-колле в развитии современного искусства, и особенно скульптуры XX века.

Ив-Ален Буа — ученый, который предложил столь же радикальный, но по основным параметрам диаметрально противоположный формальному подход к анализу кубизма<sup>7</sup>. Работая в редакции журнала «October», он неизбежно находился в эпицентре формирования и опробования новых исследовательских концепций на материале современного искусства. На первый взгляд в «Уроке Канвайлера» Ив-Ален Буа вовсе не



претендует на новую методологическую повязку, поскольку подвергает кубизм семиотическому анализу. Более того, он подчеркивает, что в этом у него есть давние, а некоторые из них и знаменитые предшественники: сам Даниэль-Адри Канвейлер, Карл Эйнштейн, русский художник и критик Владимир Марков, Пьер Дюфур, Жан Лод, Лео Стайнберг. Строгое и последовательное применение метода структурной лингвистики Фердинанда де Соссюра для анализа кубизма и новых практик, которые он внедряет в искусство, является для Буа вопросом сознательного выбора. Он считает не совсем корректной попытку Розалинд Краусс рассмотреть связь кубизма с лингвистикой Соссюра в методологической перспективе постструктурализма<sup>4</sup>. Такая «модернизация», полагает Буа, приносит определенный методологический «шум», поскольку вытесняет на задний план подлинный смысл соотношения структурной лингвистики Соссюра и кубизма. Хотя при этом автор признает приоритет Краусс в некоторых вопросах семиотического анализа кубизма. К тому же его собственные выводы претерпевают определенный сдвиг в сторону постструктурализма, как только он оказывается перед необходимостью сформулировать отличия между кубизмом Пикассо и кубизмом Бракса<sup>5</sup>.

Однако, когда Буа рассматривает кубизм как целокупное явление и ставит перед собой цель выявить его культурный смысл в контексте европейской цивилизации, он выдвигает в качестве объяснительного принципа проблему стадийного совпадения целей и задач классической структурной лингвистики и кубизма. Оригинальность кубизма он видит в первую очередь именно в этом стадийном совпадении — речь идет не о влиянии, не о причинно-следственных отношениях и зависимостях. Искусство в формах кубизма и языкознание в учении Соссюра практически одновременно подошли к фундаментальному вопросу о природе коммуникации как таковой. Оставляя в стороне сложнейший вопрос о том, как часто случались в истории европейской культуры подобные синхронизации, отмечу, что это обстоятельство выводит кубизм далеко за горизонты развития изобразительного искусства и делает его явлением цивилизационного масштаба. Правда, достаточно быстро оба феномена начинают оказывать влияние друг на друга, причем можно подчеркнуть, что именно кубизм влияет на структурную лингвистику. Пожалуй, впервые на это обратил внимание Роман Якобсон, связав ус-

вехи московского лингвистического кружка в области структурного литературоведения с возможностью, которая была у его участников, познакомиться с выдающимися произведениями Пикассо и Бракса. Как полагает Якобсон, и на это указывает в своей статье Ни-Ален Буа, кубистические полотна послужили своеобразным катализатором в структурных исследованиях<sup>17</sup>.

Рассматриваемая здесь работа Буа — одновременно программная и итоговая. В ней проведен ретроспективный анализ широкого спектра взглядов на кубизм, начиная с первых публикаций Аполлинера, Глеза и Метцковке, Сальмона и заканчивая сочинениями, непосредственно предшествующими его собственному труду. Взгляды Буа оттачиваются в содержательном критическом диалоге с такими известными аналитиками кубизма, как Пьер Дюк, Уильям Рубин, Эдуард Фрай, Вернер Шниц и другие. Но особо пристальное внимание уделено работам Даниэля-Анри Канвейлера, поскольку, как считает Буа, именно он заложил традицию семиотического подхода к кубизму, первым предложил видеть в кубистической картине «текст» со своими способами «слова» и анализом специфической структуры знака в нем. Подробно рассмотрев предпосылки, обуславливающие глубокое прозрение Канвейлера, а также предопределенные его эпохой неизбежные ошибки, автор предлагает свою собственную концепцию, выверенную образцовым применением принципов структурной лингвистики Соссюра.

Буа пересматривает ряд укоренившихся точек зрения, пытается по-новому ответить на два вопроса, связанных между собой и сформулированных еще ранними исследователями кубизма. Первый — о месте «Авиньонских девиц» в творческой эволюции Пикассо. Второй — о значении влияния африканской культуры на него. Автор опровергает традиционное мнение о том, что начало влияния африканского искусства на творческий метод Пикассо следует отсчитывать именно с «Авиньонских девиц». Он утверждает, отчасти ссылаясь на авторитет Канвейлера, но в большей степени опираясь на свою систему доказательств, что в формальной задаче, которую художник решает в знаменитой картине, нет никакой принципиальной новизны. Это все та же проблема преодоления образительного иллюзионизма при переносе трехмерных образов на двумерную поверхность холста, которая сопровождает развитие искусства начиная с постимпрессионизма. Во же,

но иными средствами — «подсказками», идущими от иберийской скульптуры, — Пикассо уже решил чуть раньше в «Портрете Терруды Стайн», и подобная смена ориентации на другой «образец» никак принципиально не меняет сути дела. В сущности, проблему можно рассматривать как частный случай огромной нарративной парадигмы развития европейского искусства, по крайней мере с эпохи Возрождения. Эволюция совершается в виде непрерывного (повествовательного) движения, мотивом которого становится решение одной и той же формальной задачи — поиска средств и способов изображения на плоскости образов реального мира.

Эта концепция, которую теперь уже многие разделяют, нужна автору чтобы на контрасте выявить, что подлинное понимание африканской скульптуры наступило для Пикассо в 1912 году, на примере маски племени гребо. Именно сейчас, а не во время работы над «Амьенскими девушками» художник постигает суть «рационализма», увиденного им в искусстве примитива, а затем экстраполирует свое интуитивное озарение на суть творчества вообще. Ни-Ален Буа выстраивает следующие параллели между характеристиками Соссюра природы языка и новым пониманием искусства у Пикассо: искусство, так же как и язык, создает знаки, и ничего более. Знаки, организованные в систему различий, имеют абсолютно произвольный характер не только в отношении своих референтов, но и в отношении означаемых. Это автономная система, в пределах которой знак получает стоимость, что дает ему возможность постоянно менять свое значение. Стоимость знаков обратно пропорциональна их количеству в пределах системы, поэтому минимализация знаков в системе увеличивает количество значений каждого из них. В конечном итоге знак может быть не только нерепрезентативным, но и несубстанциональным.

Именно знакомство с маской племени гребо и понимание природы художественной условности, заложенной в ней, открывают эксперименты Пикассо с пашье-колле, первым из которых становится «Петра», выполненная в сентябре 1912 года. Так начинается синтетический кубизм, и это абсолютно новая точка отсчета в развитии европейского искусства, и особенно скульптуры.

Методологический инструментарий, которым оперирует Ни-Ален Буа, снимает вопрос о границе между пространством реальным и художественным, после того как выявляем, что-

вне от нового понимания природы искусства у художника буквально вытолкнули его произведения этого периода в окружающий их реальный мир. Таким образом размыкаются «герметически закрытые» грани, которые не сумела преодолеть последовательская установка Гринберга, и открываются новые перспективы.

Тот смысл, который Вуд приписывает институтивному провозглашению Пикассо в сущность африканской скульптуры, и новые художественные практика, которые оно породило, выстраивают совершенно новые контексты и плоскости для сравнения в пределах изучения всей европейской культуры. Мало сказать, что масштабы трансформации, которые переживает европейское искусство, сталкиваясь лицом к лицу с африканским и осваивая его принципы, сопоставлены с теми же процессами, когда ренессансное искусство оказалось перед лицом античного. Это не просто «диалог культур». И не освоение опыта «другого», как в случае обращения к японским образцам, хотя бы потому, что заимствования у японцев были очень избирательными, по принципу «иное, но подобное». В европейской культуре впервые, по крайней мере на ее исторической памяти, возникла ситуация, когда художественные стереотипы проверялись на прочность в столкновении собственного «Я» с тем, что может быть названо в глубинном смысле слова «чужим». В совокупности со всеми другими «наказаниями», приемлемыми, кардинальными компонентами это спровоцировало эпистемологический разрыв, если воспользоваться термином постмодернизма. В практике искусства XX века он имеет совершенно очевидную перспективу развития. Кубистический эксперимент с релятивистской природой знака был решительно продолжен в минимализме, арте ромта и т. д. Представления о нерождивенном и несубстанциальном характере знака в искусстве были доведены практически до логического конца в формах творчества, где отсутствует не только произведение, но и автор (примером здесь может служить концептуализм). Идея прозрачности и перетеклости художественного и реального пространств получила развитие в онтологических играх с онтологией искусства дада и поп-арта.

А что в методологии? Здесь не место останавливаться подробно на достаточно распространенной идее, что современное искусство ответственно за «состояние постмодерна», в котором пребывает гуманитарное знание, и что причаст-

ность кубизма к этому велика. Актуальнее вопрос о том, что происходит в истории искусства. Фундаментальные познавательные структуры двух из самых серьезных текстов, попытавшихся теоретически осмыслить состояние истории искусства, по собственному признанию их авторов, коренятся в аналитической практике модернизма с преродой и философской сущностью искусства, где кубизм явно лидирует. Речь идет об известных трудах Ханса Бельфинга «Концы истории искусства»<sup>10</sup> и Артура Данто «Приближая конец искусства»<sup>11</sup>, опубликованных почти одновременно в 1980-х годах. Многие когнитивные перекрестки, прочерченные на кубизме, были применены затем гораздо более фронтально на материале всей истории искусства. Известно в виду то, что опыт семиотического анализа произведения искусства как текста на ранних стадиях развития кубизма, о котором только что шла речь, нашел свое дальнейшее распространение и развитие. Можно сослаться на главу «Чтение одной картины 1639 года по письму Пуссена» из книги Луи Марена «Возвращенный Пуссен»<sup>12</sup>. Этот пример тем интереснее, что он вступает в напряженный методологический диалог с известной работой Эрвина Панофского «Et in Arcadia ego: Пуссен и эллиптическая традиция»<sup>13</sup>, написанной в совершенно ином познавательном контексте.

Особую тему составляет весьма заметное, чтобы не назвать самым массовым, направление в науке, которое в Европе иногда называют контекстуальной историей искусства, а в Америке — просто «новой историей искусства». Его формирование и бурное развитие в конце 1960-х, 1970-е и 1980-е годы стало возможным после того, как авангард (и снова подчеркнем главенствующую роль кубизма здесь) обвинили методологическое бессилие классической истории искусства в его теоретическом осмыслении. Есть и вторая существенная предпосылка — моделирование нового типа отношений между искусством и реальностью, новой дефиниции искусства. Все это заставило ученых широко распахнуть двери в храм «чистого искусствоведения» перед критическими контекстами всякого рода — социальными, экономическими, политическими, психологическими и т. д. Произведение искусства просвечивается в исторических, социологических, неомарксистских, психоаналитических (фрейдистских и постфрейдистских), феминистских, гендерных и прочих ракурсах. Этот путь последние два-три десятилетия отмечен весьма и весьма интересными достиже-

ниями. Он имеет уже своих признанных классиков, среди которых особо выделяются имена Майкла Ваксверда<sup>6</sup>, Майкла Фреда<sup>7</sup>, Тимоти Кларка<sup>8</sup> и др. Однако это отдельная и крупная тема, достойная особого внимания.

<sup>6</sup> Приведем даты выхода в свет таких классических трудов, как *Abstraktion: August Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter* kritisch erörtern und in systematischem Zusammenhang dargestellt Leipzig & Berlin Teubner, 1905; *Regel Alois Stülfragen Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* Berlin, Siemens, 1893; *Regel A. Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Kunst bei den Mittelmeer-völkern*. Wien, Verl. der Kaiserliche – Koenigliche Hof- und Staatsdruckerei, 1901; *Wiesfleiter Heinrich Die klassische Kunst*. München, Bruckmann, 1904; *Wiesfleiter Heinrich Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München, Bruckmann, 1915.

<sup>7</sup> Каким оно нам кажется теперь, и даже не столько с точки зрения временной дистанции, сколько из-за присущей ему организации проблемного поля науки и созданного им «образа» искусства.

<sup>8</sup> Такое сложное развитие самого искусства и его аналитического осмысления и самосмысления будет часто встречаться в истории того или иного авангардного направления.

<sup>9</sup> Речь идет о его статье «Collage» *Greenberg Clement Collage // Greenberg-Clement Art and Culture. Critical essays*, 1972.

<sup>10</sup> Проблема кубизма рассматривается в главе «Урок Кановитера: Kahnweiler's Lesson» in Bois Yves-Alain. *Painting as Model*. Cambridge MIT Press, 1990: P. 65–97; 280–293.

<sup>11</sup> *Doing Theory in Kant after Duchamp* Cambridge, Mass. MIT Press, 1996.

<sup>12</sup> Буа, французский историк-искусствовед, преподававший в Гарвардском университете. Его собственные интересы находятся прежде всего в сфере теории искусства авангарда.

<sup>13</sup> Буа говорит о работе Краусс «Во имя Пикассо», опубликованной в 1981 году и перепечатанной в сборнике «Оригинальность авангарда и другие модернистские мифы» (1985) *Kravis Rosalind In the Name of Picasso // Kravis Rosalind The Originality of the Avant-garde and the other modernist myths*. Cambridge, Mass. London: MIT Press, 1985. Есть русский перевод: Краусс Розалинд Во имя Пикассо // Краусс Розалинд Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., Художественный журнал, 2005. С. 53–59.

<sup>14</sup> Имеется в виду статья Буа в сборнике материалов симпозиума, проведенного к выставке «Браун Пикассо: изначальным кубизмом», проведенной с 24.09.1989 по 16.01.1990 в Музее современного искусства в Нью-Йорке *Picasso and Braque: a symposium (proceedings of a symposium held at the Museum of Modern Art, New York, November 10–15, 1989, in conjunction with the exhibition «Picasso and Braque: Pioneering Cubism»)*.

<sup>10</sup> Boit V.-A. *Painting as Model*. P. 288.

<sup>11</sup> *Behring Mass. Das Ende der Kunstgeschichte?* München, Deutscher Kunstverlag, 1983.

<sup>12</sup> *Danto Arthur. Approaching the End of Art.* In: *The death of art.* / Ed. by Becci Lang. N.Y.: Harco Publ., 1984.

<sup>13</sup> *Martin Louis. Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin // Martin Louis. Sublime Poussin.* Paris, Seuil, 1995. P. 11–34.

<sup>14</sup> *Flaughly Erna. Meaning in the visual arts.* N.Y., Doubleday & Company, Inc., 1957.

<sup>15</sup> *Susanoff M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy.* Oxford University Press, 1972.

<sup>16</sup> *Fried Alois. Aesthetics and origins of modern picture.* I. Absorption and theatricality: painting and beholder in the Age of Diderot. Berkeley, London, University of California Press, 1980; II. Courbet's realism. Chicago, London, University of Chicago Press, 1990; III. Manet's modernism: or the face of painting in the 1860s. Chicago, University of Chicago Press, 1996. *Wenzel's realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin.* Berlin, 2002.

<sup>17</sup> *Clare T.J. The Absolute Bourgeois. Artists and politics in France 1848–1851.* London, Tames and Hudson, 1975. *Image of the People. Gustave Courbet and the 2nd French Republic.* Greenwich, (Conn.): NJ graphic society, 1975.

А.Н. Иньшаков

ЖИВОПИСЬ ПИКАССО  
В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ.  
1900–1920-е ГОДЫ

«Слушение красоты отовсюду не всегда приводит к эстетизму, в котором выражается некоторая расслабленность духа, дурная женственность, а кроме того чувствуется и некоторая неискренность — гримировка. Современному человеку в известном смысле непоколебительно мироощущение Матисса, замороженного пеннием своих красок, влюбленного в свою палитру, или даже жеманного Гогена, спасающегося на Таити от болезни европеизма. Но этот “златоглазый покров” красоты, наброшенный “над безмолвной бездной” красок, соволакается мощной рукой, и эстетизирующему мироощущению здесь же дается суровая и убийственная критика, исключающая именно от искусства. Критиковать художника вполне убедительно может только художник, не словами, но образами, искусству эстетизирующему противопоставляя искусство уродливого и гнусного. Творчество Матисса, Гогена, Сезанна, Ренуара есть сверкающий красками день. <...> Когда же вы входите в комнату, где собраны творения Пабло Пикассо, вас охватывает атмосфера мистической жуты, доходившей до ужаса<sup>4</sup>. Так описывал С.Н. Вулганов свои впечатления от посещения московского собрания живописи С.И. Щукина в статье «Три красоты», написанной в 1914 году:

И ему почти вторит другой «великолепный очевидец» — Н.А. Бердяев, в статье того же года «Пикассо»: «Когда входим в комнату Пикассо галереи С.И. Щукина, охватывает чувство жуткого ужаса. То, что ощущается, связано не только с живописью и судьбой искусства, но с самой космической жизнью и ее судьбой. <...> Кажется, что никогда уже не наступит космическая весна, не будет листьев, зелени, прекрасных покровов, воплощенных синтетических форм. А если и будет весна, то совсем уже иная, новая, небывалая, с листьями и цветами неземными. Кажется, что после страшной зимы Пикассо мир не зацветет уже как прежде, что в эту зиму падает не только



все покровы, но и весь предметный, телесный мир расплывается в своих основах. Совершается как бы таинственное распластование космоса. Пикассо — гениальный выразитель разложения, распластования, распыления физического, телесного, воплощенного мира»<sup>4</sup>.

В дух этих знаменитых отрывков речь идет о кубистических произведениях художника. И сейчас нас поражает то, какие противоречивые чувства испытывали перед полотнами Пикассо в начале прошлого столетия даже заинтересованные и доброжелательные наблюдатели. Отметим, что в приведенных текстах были высказаны точка зрения мыслителей, а не профессиональных художников. Пожалуй, можно согласиться с Вружиковым в том, что полностью познать или же критиковать художника, выражающего себя посредством образов, а не слов, может только другой художник. Живопись Пикассо охотно тщательно изучалась и художниками новых направлений в России 1910-х годов. Наверное, не было среди них мастера, которого бы оставили равнодушным картины Пикассо, не высказавшегося как-то о них, удержавшегося от искушения попробовать и испытать в своем творчестве найденные испанским художником творческие приемы и развить их дальше в своем творчестве. Так, тщательно изучал их М.Ф. Ларионов, охарактеризовавший в своей статье «Лучистая живопись: кубистическое творчество Пикассо как «стремление к высшей реальности», а самого испанца назвавший «одним из самых удивительных художников нашего времени»<sup>5</sup>. М.В. Добужинский, в статье «Живопись востока», был солидарен со своим старшим товарищем по объединению «Ослиный хвост» Ларионовым. Он писал: «Пикассо — это мастер, о котором нужно говорить много и долго, большой мастер, который конечно будет классиком (слово это в нашей художественной литературе звучит всегда как-то двусмысленно, но я под ним понимаю вполне определенную ценность)»<sup>6</sup>. Очень высоко оценивали творчество испанского мастера также и И.С. Пивоваров, А.В. Шевченко, К.С. Малевич, В.Е. Татлин и многие, многие другие.

Но это был взгляд, так сказать, изнутри профессии. Никто из художников русского авангарда, пожалуй, не дал бы таких характеристик ряду его кубистических произведений, какие содержатся в статье С.Н. Вружикова «Труп красоты»: «Вот задумчивая "Изаба", скованная какой-то железной тоской, вот тоскующая и еще вызывающая острую жалость "Сидящая женщи-

на», далее идут уже демонические образы. Вот "Нагая женщина с пейзажем" <...> — ноги словно лопасти амфибии, грустная, тяжелая, расплывающаяся на части зловонный цинком и выцвет растительна, бунт трещины и гниль. Вот "Женщина после бала", грустно сидящая на кресле <...> — как идут здесь эти красочные глафы, между собою не спаянные, для изображения этого паншера, у которого от тела осталась одна злорада да геометрична. Вот "Дама с веером", вся из треугольников и геометрических фигур, зловонная, насмешливая и нечеловеческая. Вот три женщины, словно коньшарные видения в багрово пламенеющих тонах, тяжело застыли в пляске. Вот раскаянная "Фермерша", состоящая из нескольких геометрических булавочков, вся — тяжесть и косность<sup>4</sup>.

В своих художественных работах Пикассо предстает для Булгакова и Бердяева как восторгивший, но та реальность, которую он приобретает, чудовищна. Все живое — и даже сама материя, — все изображенное художником подвержено тленности, распаду. «Но у Пикассо всегда перед глазами это зеркало смерти, ему присуще это исказение плоти смерти на живых лицах»<sup>5</sup>. И дальше: «Пикассо, очевидно, сам не видит своей одержимости, не замечает, что ему подставлено кривое зеркало бытия, но считает, что такова и есть подлинная действительность»<sup>6</sup>. Кубизм как творческий метод живописца и поразительное совершенство в работе, вытекающая художественная форма у Пикассо для Булгакова оказывается связанной с мертвечиной, демоническим началом: «Кажется, что нельзя повесить картины Пикассо и Беато Анжелико рядом в одной комнате, они не вынесут друг друга: мне рисуется фантастический образ, что либо картины Пикассо испепеляются, оставив после себя только вонь и коготь, либо через демонические искажения просветляет их художественная правда и под чешуей каменной срамоты "женщины с пейзажем" окажется... "жена, облаченная в солнце". Метафизически это так и есть: именно в этом смысле Пикассо и есть большой художник, ибо ему ведомы ритмы красоты и явлен ее лик. Он видит ее пафосно, рисует ее клетчатически (дьявол и есть клетчатник), как густую карикатуру, но рисует именно этот, подлинный лик красоты, который он видит, и эта-то подлинность видения и спасает его как художника, но она же делает его таким обидительным и страшным»<sup>7</sup>.

Будущее творчество Пикассо, по С.Н. Булгакову, таким образом, оказывается возможным на пути преодоления страш-

ной антиномии между субъективной самостью художника, которая порождает уродство, и сущей красотой; в преодолении кубизма со свойственной ему «мистической, злоедей, демонической тьмой»<sup>17</sup>. Да и И.А. Бердяев также видел в отечественном феномене «тьмы» одну из важнейших характеристик кубизма, но в то же время и признак его исторической ограниченности: «Новое творчество будет уже иным, оно не будет уже протискиваться притязанием к тьме этого мира. Пикассо — не новое творчество. Он — конец старого»<sup>18</sup>.

Несколько забежав вперед, отметим, что позднее и К.С. Малевич в основополагающей работе «О новых системах в искусстве» (1921) также акцентировал свое внимание именно на этой особенности ранних кубистических произведений Пикассо, на «тьме», весомости веса, которую Пикассо удалось развить в своей женщине, в упоре, который достиг такой силы, что шар земной от его упора свое бы повернуться в обратную сторону»<sup>19</sup>. По мнению Малевича, в следующих своих работах кубистического периода Пикассо двинулся к легкости и эстетизму изображенного в картине. Да и не от этой ли самой «тьмы» отталкивался в своем последующем творчестве и сам Малевич, создавая живопись принципиального «бессвеса» — супрематизм!

Завершая разговор о статье Вулгакова «Фрун красоты», нельзя не привести еще одного важнейшего и сокровенного его признака: «Когда я смотрел картины Пикассо — этого полунсладца, полумавра, полупарикашана, — в душе мучали исключительно русские думы и чувства: вероятно, не напрасно и не случайно Россия руками С.Н. Шувалова экспроприровала у французов живопись Пикассо, — если и не на радость и на утешу себе, то как материал для той мучительной религиозной работы, которую святится русская душа. <...> Настоятельно напрашивалась в мысль и размышление явления русской современности, болезненного распада или же болезненного роста (кто скажет?) русской души»<sup>20</sup>.

Такая неожиданная характеристика творчества художника требует как-то выразить к ней свое отношение, прокомментировать ее. Конечно же, Пикассо был и коренным испанцем, и настоящим парижанином. Упомянувшие же о его «африканских (или же в другом месте — «африканских») корнях в данном контексте представляется сотворением определенного культурного мифа. С.Н. Вулгаков, конечно же, имел здесь в виду интерес художника к примитивному искусству,

африканской скульптуре. Но, впадываясь в тяжелые красочные пятна, затрудненную и сгрубленную композицию кубистических полотен Пикассо, он в то же время думал о своем. Определяя художника как принадлежащего равно к трем культурам — кратко их можно охарактеризовать как азиатскую, традиционную европейскую и космополитическую культуры большого города, — пытался отыскать влияние великих культурных пластов в его творчестве, их следы на его полотнах, он представлял себе Россию, пытался разгадать ее загадку. Не случайно поэтому многочисленные упоминания в тексте его статьи о русских писателях — И.В. Гоголе и его повести «Шинель», М.Ю. Лермонтове, Ф.М. Достоевском. В изобразительном хаосе кубизма он словно бы пытался увидеть, отыскать те элементы, что отзовутся, откликнутся на его остро поставленные и мучительные проблемы: «болезненный распад или болезненный рост русской души?» и «что скажет?». Какая из этих культур будет больше определять наше будущее? Напомним время написания статьи «Труп красоты»: эти вопросы были заданы в марте 1914-го, в год начала Первой мировой войны.

В ноябре 1917-го И.А. Бердяев прочел в Москве публичную лекцию «Кризис искусства». Это произошло на четвертом году войны, в год российской революции, когда большинство брало власть в свои руки. Вот что говорил Бердяев в те тревожные дни: «Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. <...> Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. <...> Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жгучей перемены от творчества проведенный искусства к творчеству самой жизни, новой жизни. Наше время одинаково знает и небывалое творческое дерзновение, и небывалую творческую слабость. Человек последнего творческого дня хочет создать еще никогда не бывшее и в своем творческом выступлении переступает все пределы и все границы. Но этот последний человек не создаст уже таких совершенных и прекрасных произведений, какие создавал более скромный человек былых эпох»<sup>17</sup>.

В своей лекции (последствии изданной в виде брошюры) Бердяев повторял некоторые свои мысли, ранее высказанные

описание в рассмотренной выше статье о Пикассо: ведь философ чрезвычайно высоко оценивал творчество испанца и считал, что именно его произведения дают возможность аналитического постижения глубочайшего кризиса искусства. Слова Бердяева вызвали к жизни ответ художника А.В. Грищенко — и также в печатном виде: в книжечке «Кризис искусства» и современная живопись. По поводу лекции Н. Бердяева (1917) художник попытался возразить своим оппонентам — тем, кто, подобно Бердяеву, говорит о кризисе искусства, которого на самом деле не существует, пытаясь «живописью оправдать свой кризис, кризис морали, эфемерных "теософических" теорий и "космических" переворотов». На самом же деле, писал Грищенко, живопись развивается по свойственным ей законам. Он четко выделил в своей статье ряд специфических проблем искусства живописи, урочно разрешенных кубизмом. Это проблема валеров, фактуры, колорита картины, введение в нее новой перспективы, «передающей пространство реально» путем расчленения предметов плоскостями, наконец — проблема композиции, как «прочного построения» картины<sup>10</sup>. И в этом, можно отметить, выступлении Грищенко было очень сильно проинтуитивно настроенными предвосхищением русского авангарда, утверждавшего себя в намерении следовать собственным законам искусства живописи. Так, очень определенно сходные намерения провозглашались М.Ф. Ларионовым в теории лучизма, опубликованной в 1913 году. Сам же А.В. Грищенко писал четырьмя годами позже: «К большому сожалению, в галерее С.И. Шукшина почти не отмечен, пожалуй, лучший период Пикассо. Я имел в виду монохромные картины художника с высшим, совершенным пониманием формы, фактуры и построения, расцветших на почве французского живописного гения»<sup>11</sup>.

Только в Москве был уже не 1913-й и даже не 1914-й год. В момент написания этих слов подходил к концу 1917-й. Поразительно, но о том, что волновало Бердяева — о ситуации небывалого ранее кризиса европейского мира, о русской революции, — в брошюре Грищенко не было сказано ни одного слова. И это прямо-таки бросается в глаза: ведь влияние великой ситуации, помимо прочего, проявилось даже в том, что интересная полемика между Грищенко и Бердяевым так и не получила в последующем продолжения, а сами оппоненты через непродолжительное время оказались за пределами России.

Один эпизод, описанный в брошюре Гринченко, особенно поражает. По словам художника, после лекции Вердьева он обсудил ее содержание с находившимся тут же Андреем Белым, и тот вдруг воскликнул: «А если мне нет дела до искусства, если я карьер, дикарь?» Нельзя не поразиться этим словам: они были произнесены писателем и теоретиком символизма, которого Вердьева называл «самым замечательным русским писателем последней литературной эпохи», «настоящим продолжателем Толстого и Достоевского»<sup>17</sup>. Но также очень интересно, что философ отмечал тесную близость художника Пикассо и Белого как «кубиста в литературе». Вердьева писал: «Андрей Белый расплавляет и растыкает кристаллы слов, твердые формы слова, казавшиеся вечными, и этим выражает расплавление и растыкание кристаллов всего вещного, предметного мира»<sup>18</sup>. И в лекции «Кризис искусства» он также повторил: «Творчество Андрея Белого и есть кубизм в художественной прозе, по силе равной живописному кубизму Пикассо»<sup>19</sup>.

Задумаемся еще раз над тем, что писал о кубизме Пикассо С.Н. Булгаков. В разорванных, расколотых, «распыленных» обломках вещей, тяжести наобrazженных фигур он провидел сложную, «противестную» природу кубизма, с тревогой задавался вопросом, на какие из его таинственных и страшных посланий отзовется русская душа? Андрей Белый после лекции Вердьева словно бы дал такой ответ — точнее, один из возможных ответов. Вперед — дикарство, но это не африканская архаика, а «новое варварство». Чуть позднее и сам Вердьева напишет в статье «Предсмертные мысли Фигуэта»: «Идет новый человек — парвеню, одержимый волей к мировому могуществу и овладению всей землей. В этом победном шествии цивилизации умирает душа Европы, душа европейской культуры»<sup>20</sup>.

Следует отметить, что те произведения Пикассо, которые Гринченко приводил как образец (например, «Человек с кларнетом», 1911–1912, репродукция с этой картины была помещена на обложке его брошюры), давно уже не были самыми последними в творчестве испанского художника. Какое-то время в России просто не было достоверных сведений о том, что сейчас делает Пикассо. Война прервала художественные связи с Парижем, и время словно бы остановилось. Несколько позднее полотно «Человек с кларнетом» привлекло к себе также пристальное внимание Малевича. Для него особая важность этого произведения заключалась в наличии в нем «динамического содержания, последнее — писал Малевич — на-

становило сильнее, что самое живописное угасает». И далее, по его словам, «в этой вещи динамичность форм достигает последнего момента кубизма, после чего дальнейшее динамическое развитие уже находит себе места в футуризме и супрематизме»<sup>71</sup>. В приведенном отрывке Малевич словно бы стремится переписать достижения собственного творчества на новую почву, и уже ими «повернуть гармонично» кубистической живописи. Очень интересный, хотя и не бесспорный творческий метод, ведь «после кубизма» развитие Малевича и Пикассо шло совершенно различными путями: супрематизм стал одной из наиболее радикальных попыток создания беспредметного искусства, и в то же время Пикассо столь же решительно повернулся к созданию целостных художественных форм в своей фигуративной «неоклассике». Во всяком случае, в «Человеке с гитарой» Малевич очень чутко уловил как характерные особенности кубизма, так и его ограниченность определенными рамками. Но также, возможно, и то, что его парижский коллега-художник, диалог с которым оказался значимым, точно так же не был намерен признавать никаких ограничивающих рамок для самовыражения, как и собственно автор сочинения «О новых системах в искусстве».

После октябрьской революции 1917 года проблема творчества Пикассо предстала для русских художников уже по-новому. Об этом ярко свидетельствуют критические сочинения И.И. Пунина: книга «Этатин. Против кубизма» (1921) и статья «Выход из кубизма» (1923), в то время оставшаяся неопубликованной. Отношение автора к кубизму достаточно явно складывается уже в названных этих работ. Пунин определяет кубизм как «совокупность методов французской школы, стремящихся к интегральному осуществлению живописи на плоскости, приблизительно в пределах задач, указанных Писсом и Метцнером»<sup>72</sup>, — но все-таки считает его пережившим свое историческое значение явлением, уже исчерпавшим свой творческий потенциал. Происходило это, по мнению Пунина, из-за того, что кубизм был слишком сильно связан с европейской живописной культурой — культурой прошлого. И поэтому Пунин пишет: «Пикассо не может быть понят, как день новой эры. <...> Пикассо все-таки по ту сторону перелома, дело даже не в изображении — в художественной культуре, в традициях. Будущее принадлежит тем, которые удивительно неспособны к прекрасному <...> Благодаря интенсивной работе французской школы искусство отождествлено с романтизмом, ин-

дивидуальным и эстетическим, но оно тем самым перестает быть классическим, реальным и профессиональным»<sup>7</sup>.

Испытывая, как это видно из процитированного отрывка, глубокий скепсис по отношению к французской живописи, Н.Н. Пунин в то же время находил черты «профессионального классического реализма» в русском послереволюционном искусстве. В первую очередь он имел в виду творчество Владимира Татлина, автора контррельефов и модели «Башни III Интернационала». Он представлял себе два возможных «после кубизма» пути творчества: главный — как дальнейшее развитие кубистического живописного рельефа — и иной — фигуративное искусство. Именно здесь и возникало ставшее столь важным для Пунина противопоставление двух фигур: Татлина и Пикассо. Адаптируя в своих размышлениях это противопоставление двух художников, Пунин стремился в нем представить конфликт и размежевание нового и старого, отжившего свой век и устремленного в будущее. Как известно, творчество Пикассо дало как образцы живописного рельефа, так и созданные в «нигровских» традициях произведения, свидетельствующие о возврате к фигуративной живописи. И вот, на основании этих произведений, Пунин сделал такой вывод: «Французская школа живописи погибает в своих традициях. Искусство, не могущее выйти по ту сторону формы и разрушить представление об элементарности и первичности этой формы, в безысходном круту... Мы стали бы отрицать и математику и искусство, если бы они не орудий человеческого познания превратились в замкнутые, себя оправдывающие миры. Мы не знаем, и, вероятно, не узнаем никогда, где кончается геометрия и начинается живопись, потому что мир, к которому мы прилагаем геометрические меры наряду с мерами искусства, не знает ни того, ни другого»<sup>8</sup>.

Из этих слов становится очевидно, что Н.Н. Пунин, при написании книги не хотел считать живопись средством познания мира. Такой вывод — сделанный на основе изучения творческой практики Пикассо — представляется неожиданным. Но он и был сделан для того, чтобы подчеркнуть достоинства другого пути в искусстве. В следующем отрывке Пунин говорит о контррельефах и других конструкциях Татлина: «Глубина на холстах Пикассо несколько не менее условна, чем на картинах какого-нибудь передвижника, но мы хотим видеть условия более мощные, разрушающие иллюзорность наших пространственных представлений. Мы полагаем при этом,



что только искусство, которое находит элементы не на поверхности готовых и являющихся нам форм действительности, а, наоборот, строит эти формы в материалах и опытах животного опыта, искусство Татлина в состоянии это усилие совершить. Оно его совершает, надеясь новые произведения искусства реальными пространственными отношениями»<sup>25</sup>.

Пушин углубил характеристику кубизма в следующей своей статье — «Выходы из кубизма». В ней он, по сути дела, стремился обобщить самые разные проявления человеческой культуры, не сводя кубизм только лишь к области живописи. Такой образ мысли не нов для нас, мы уже отмечали блистательное развитие схожей темы у Н.А. Бердяева и С.Н. Булгакова. Но в отличие от русских философов, связывавших кубизм со старым культурным наследием, Пушин в этой статье очень определенно выделяет в нем черты современности. «Кубизмом называю не только "направление в живописи", но явление культуры, возможно даже, что всякое ремесло рано или поздно проходит через скрытый "кубизм", и наверное, сейчас через него проходит не только живопись, но и другие роды искусства, а затем науки, и как основание для этого — наше сознание, наша "внутренняя жизнь". Как явление культуры кубизм определяется — с широким охватом — одной общей чертой: новым чувством времени»<sup>26</sup>.

Другим важным признаком кубизма, Впрочем имеющим более частный характер и свойственным собственно живописи как виду искусства, Пушин считал профессионализм. Это качество, связанное с живописным мастерством как таковым, приносит в проведение определенной диссонанс: «деформация в живописи есть результат временного сдвига (нового чувства времени), беспредельность же — следствие глубокого профессионализма, которому, в его стремлении обналичить и формировать чистую стихию живописи, предмет только мешал»<sup>27</sup>.

И в результате Пушин делает следующий вывод, который вполне естественно вытекает из всего предыдущего анализа: «Мы видим и ценим в кубизме героическое усилие человечества прорваться в новые миры, но сам по себе кубизм не становление — лишь горн, где плавиться и плавятся элементы стиля и форм нового утилитарного смысла»<sup>28</sup>. В дальнейший анализ проводится Пушиным в той же области: он упрекает кубизм в том, что тот же имеет достаточного утилитарного значения, возможно экспериментального, а кубистические произ-

ведения Бранка и Пикассо — в «сведении картины, ее значения к простому живописному опыту, к профессиональному как к утилитарной форме»<sup>27</sup>. По его мнению, именно вследствие этого обстоятельства и Пикассо, и другие мастера кубизма желают выйти из него выход.

По той же самой причине Пунина не удовлетворил найденный Пикассо «выход из кубизма» — выход в неоклассическую фигуративную живопись, его возврат к «энгровским» традициям. Но здесь нельзя не отметить: при чтении его статьи теперь больше вспоминается не названный культурный социологом XIX и начала XX столетий, а, скорее, тревожащее — то ли предупреждение, то ли пророчество Бердяева — «Идет новый человек — паразит».

«Потому что Пикассо остается в старой утилитарной форме, — пишет Пунина, — потому что он живет в эпоху, когда материальная культура перераспределяется, и он, не видя этого, продолжает действовать на сознание культурного человека, то есть такого, под ногами которого вообще не осталось никакой культуры, никакого бытия; потому что выход Пикассо классичен и традиционен, и отношение его к кубизму есть скорее усталая борьба и сопротивление времени, чем познание будущего, потому что искусство и после кубизма осталось для Пикассо игрой. Еще раз спрашивается: стоило ли для этого проходить через кубизм?»<sup>28</sup>

Но оставим этот отрывок без комментариев. Будем считать, что сам Пикассо, всей своей интенсивной и долгой творческой работой дал вполне исчерпывающий ответ на заданный вопрос. Сейчас статья Пунина более привлекает нас не надуманным в известной мере противопоставлением Пикассо и Титина, а содержащимися в ней другими, пронизательными характеристиками творчества испанского художника. Как, например, следующей: «...кубизм не растет на Пикассо деревом — он только метод. <...> Нет таких произведений Пикассо, где бы он сам был собран весь. Все его холсты и доски носят такой характер, что кажется, не они сделаны рукой художника, а во них ушел художник, как змея вышел, сбросив кожу. Сам Пикассо неуловим, даже нигде до конца не тождествен своим произведениям. <...> Метод действительно, никогда не вводился художником в систему, кубизм ни разу не был для Пикассо самоделью, рационализмом — не овладел его сознанием, разум — духом. Поэтому весь "кубизм Пикассо" есть в то же время выход из кубизма»<sup>29</sup>.

И далее, Путин очень ярко и подробно раскрыл игровую природу искусства Пикассо, то, что особенно ярко проявилось в его творчестве «после кубизма»: «Пикассо изображает и в каждую новую изобразительную форму он включает опыт своих предшествующих аналитических работ (в методе кубизма), таким образом, он работает как бы на переменном токе — анализа и синтеза, собирая то, что им разложено, и разлагая собранное. Ищем ли мы вообще достаточно оснований, поскольку дело идет о реальное самой живописи, различить искусство на предметное и беспредметное, ведь как предмет, так и его деформированная форма не более, как "мотивировки" для живописи, так как искусство — пишет Путин, — есть в общем развитие и манифестация такта, то деформации и собранный предмет равнозначны, будучи сопоставлены, контрастируют, как мотивировки»<sup>25</sup>.

В своей статье «Выходы из кубизма» Н.Н. Путин привел некоторые высказывания о творчестве Пикассо художника Ивана Пуни. Нельзя также не отметить, что идеи Пуни, изложенные им в книге «Современная живопись», изданной в Берлине в 1923 году, во многом перекликаются со взглядами Пунина. Но при том, что оба автора видят в творчестве Пикассо, в общем, сходные проблемы, акценты в своих текстах они расставляют совершенно разные, подчас прямо противоположные.

Напомним основные вехи творческого пути Ивана Пуни. Он был одним из ярких художников петербургского-петроградского авангарда в 1910-е годы, в декабре 1915-го выступил одним из организаторов знаменитой выставки «0—10» в Петрограде. При этом, помимо чисто художественных дарований, ему пришлось проявить и незаурядные дипломатические способности, чтобы убедить принять участие в этой экспозиции одновременно и Малевича, и Татлина. В творчестве Пуни русского периода проявились влияния обоих этих мастеров. На «0—10» он представлял как несколько рельефных композиций, так и ряд беспредметных живописных произведений, созданных в сходной с супрематизмом Малевича манере. Однако в отличие от произведений основоположника супрематизма композиции Пуни были написаны на голубом, а не на белом фоне — запомнив это любопытное обстоятельство. После эмиграции во Россию в 1919 году, Пуни некоторое время провел в Берлине, там и была в 1923-м издана его книга «Современная живопись». В дальнейшем творчестве этот

мастер отошел от радикальных поисков русского авангарда, от беспредметности вернулся к фигуративной живописи. Во Франции он получил широкую известность как художник Парижской школы.

В своей книге «Современная живопись» Пуни так же, как и Н.Н. Пунина, выделяет два пути посткубистической эволюции искусства — живописный рельеф и фигуративную живопись. «Пора уже бросить думать, — пишет Пуни, — что супрематизмом можно мир взорвать. И кубизмом не взорвали, был же он динамитнее»<sup>25</sup>. И эти слова очень хорошо передают скептическое отношение автора к беспредметной живописи, но в то же время он не разделяет восторженного отношения Пунина к искусству рельефа как к вещи развития революционного искусства. (Пуни очень высоко оценивал контррельефы Татлина.)

Приведем точку зрения Пуни: «Строительно-пространственные задачи, ставившиеся кубизмом в живописи, привели на Западе и в России к рельефным вещам. Современное левое искусство, при всей своей революционности, при всем своем стремлении к сознательности творческого процесса и к научности, чрезвычайно традиционно, и в ходе развития весьма интуитивно»<sup>26</sup>. В обращении к рельефу у самых разных мастеров проявились некоторые общие закономерности современного искусства: «...Рельефы, работы из разных материалов, наклейки, всевозможные фактурные изображения были неизбежны как этап после кубизма, первого установившего, что живопись не изображает форму, но дает ощущение формы»<sup>27</sup>.

На этом фоне, считает Пуни, выделяется своим своеобразием творчество Пикассо «после кубизма». Этот этап он рассматривает очень подробно. Пуни крайне высоко оценивает «интуитивный» рисунок испанского художника, а его творчество называет «психомеханическим». Он очень тонко подмечает игровой характер искусства Пикассо: «Если Пикассо есть загадки и разгадки, глубокие, как колоды, в которые опускаешь палку и все до дна не достать, так что это действительно "психомеханизм", русское же беспредметное искусство суть разгадки (исчерпывающие) без загадки, почти то же самое, что читаешь страницу решкиной в арифметике, задача же отсутствует»<sup>28</sup>.

Пуни считает, что именно в уклонении от заданной наперед схемы, игре в загадку-разгадку Пикассо черпает мощные творческие импульсы для создания своих произведений.

«Путь, которым идет Пикассо, не есть путь инерции, это есть диалектически-органическое развитие, натуралистические вещи Пикассо (ожиданная пустя) невожданность, Титлинская баня — скорпид инерции. Стремление к абстракции <—> ведет, по существу, к все менее осязаемой характеристике предметности в контрреальности, — поэтому может быть все более интимной, может быть доведено (инерция) до манипуляции с несколькими все-таки конкретными <—> материалами, предметом не обусловленными, это конечно более или менее нестранный тупик, так как является по существу орнаментально-аппликационным ремеслом. Этого тупика в России избежали. Титлин ушел от предмета, но ушел также и от конкретного материала к материалу абсолютному»<sup>27</sup>.

И дальше: «Создание традиций и затем нарушение их — таков путь искусства. Творчество Пикассо дает много иллюстраций к сказанному выше. Так, натуралистические вещи Пикассо воспринимаются не только зрителем на фоне его же кубистических вещей, но и сам автор к натуралистичному и слитному предмету отброшен предшествовавшими экспериментами в области предметного разложения <—> Однако же классически натуралистическую вещь мы (после кубизма) познаем как кубизм в реальных формах, как конструкцию в скрытом виде»<sup>28</sup>.

Протянув в своем анализе творчество Пикассо как некую особенную игру, Пуни в то же время провидительно подметил в нем весьма характерный для искусства авангарда процесс «оттапливания» как «оттапливания от банального», уродливого — иначе говоря, различных нехудожественных влияний, содержащих в себе образцы так называемого «еще не совсем дурного вкуса, и такая проза бы совершенно «независимых» произведений, как фотографии или же примитивная нестрианская скульптура. В частности, оттапливание от «красивейшего» Пуни находит в исполнении в «эпуровской» манере «слававатом портрете жены» («Портрет Ольги Холловои», 1917).

И чтобы еще раз продемонстрировать, насколько пронзительным оказался анализ творчества испанского художника в статье С.Н. Вулгакова «Труп красоты», отметим, что ее автор даже гораздо раньше, еще в 1914 году, словно бы предвидел возможность подобного поворота, заметив о живописи Пикассо, что «транспонированное на несколько тонов, его искусство определенно ведет к новизне»<sup>29</sup>. Впрочем, гени-

альность Пикассо как художника выразилась, помимо прочего, еще и в том, что на этом рассказанном для творчества пути, пожалуй, он так ни разу и не допустил подобной ошибки. С другой стороны, и Булгаков в то время еще не мог предполагать, что впоследствии такая игра с «чужим» искусством и с тем, что не есть искусство, станет одним из самых характерных приемов искусства авангарда. Так, несколько позднее Сальвадор Дали декларировал намерение создавать свои полотна в «ультраретроградной и разрушительной технике Мессонье»<sup>47</sup>, что имеет, разумеется, еще гораздо более демонстративный и даже эпатажный характер, нежели обращение Пикассо к классической «нигровской» манере в «Портрете Ольги Хохловой» и некоторых других произведениях. Добавим также, что, по мнению современного исследователя М.А. Бусова, в произведениях неоклассического периода 1920-х и последующих годов Пикассо скорее был склонен полемизировать со старыми мастерами, чем опираться на их традиции<sup>48</sup>.

Но такая констатация наглядно демонстрирует нам определенную трансформацию художественного опыта Пикассо в его творчестве «после кубизма». Она заключалась в том, что на смену монологичности высказывания авангардного художника приходило стремление вести диалог с прошлым искусством — пусть даже этот диалог принимал форму полемики с наследием, историческим обыгрыванием прошлых достижений европейской живописной культуры. И здесь нельзя не обратить внимание на одну важнейшую особенность творческой личности великого испанца. Пикассо не любил — или же, скорее, не хотел — говорить о собственном искусстве. Порогительный факт, если учесть, что его живописное творчество вызвало в жизни огромное количество высказываний, комментариев, анализов и попыток объяснения других художников, историков искусства и философов.

«Когда мы «изобретали» кубизм, мы совсем не собирались изобретать его. Мы лишь хотели выразить то, что было в нас самих. Ни один из нас не составлял особого плана сравнения, и наши друзья-поэты, внимательно наблюдая за нами, не давали нам никаких предписаний» — вот что считал возможным Пикассо, уже впоследствии, сказать о кубизме<sup>49</sup>. Вообще же он предпочитал хранить молчание, хотя, скорее, это была тщательно продуманная и выверенная позиция не говорить самому, предоставляя возможность комментирования своих достижений другим.

Может быть, не случайно именно в России XX века так много спорили о живописи Пикассо. Вспомним еще раз слова Бурлакова о том, что убедительно критиковать (и, добавим от себя, понять) художника может только другой художник, не словами, но образами. И здесь нельзя не упомянуть еще раз о другом крупнейшем мастере XX века — Казимире Малевиче. Знакомый диалог с Пикассо часто присутствовал в творчестве Малевича, отражаясь в его живописных и теоретических произведениях. Не только художник, Малевич в 1920-е годы занимался теоретическими построениями, осмысливая опыт нового искусства. В серии статей о современной живописи, опубликованной в украинском журнале «Новая генерация» (Харьков, 1928–1930), можно найти множество ссылок на кубистический опыт Пикассо<sup>71</sup>. Малевич в этих статьях выделяет и подробно рассматривает две линии развития посткубистического искусства: пространственный живописный рельеф (это, в его терминологии, «четвертая стадия кубизма») и фигуративную живопись. В творчестве самого автора нашли отражение эти оба рассмотренные им пути. Именно супрематизм Малевича эволюционировал в супрематическую архитектуру, а с конца 1920-х годов он возвратился к живописи в полотнах своего «второго крестьянского цикла».

Один из путей своего зрелого творчества очень наглядно показал сам Малевич в следующем примечательном полемическом высказывании, относящемся к 1928 году: «Я очень рад, что во мне до сих пор играет ребенок, и я думаю, что все остальные, мои собратья в собственном смысле слова, работавшие так же, рады были бы увидеть в себе играющее дитя и воспринимали бы это не иначе, как быть молодым и открытым воспримчиво. <...> В умных господах, в которых дитя разучилось играть, кончается свобода творчества, потому что они вообще забывают о жизни. Но умные господа, в которых дитя разучилось играть, естественно, перестают воспринимать, ибо они забыли жизнь»<sup>72</sup>. Как мы уже видели, именно об игре вспоминали и Н.Н. Пунин, и Иван Пунин, анализируя творчество Пикассо. И как знать, не проговорил ли в приведенном выше отрывке Малевич как раз то важнейшее, о чем мечтал испанский художник?

Пунин считал творческую эволюцию Малевича, его «выход» из кубизма в супрематизм возвращением к традициям старого, сформированного европейским Ренессансом искусства и поэтому — бесплодным, тупиковым путем.

В связи с этим уточним еще раз критический взгляд Пушкина на живопись французского кубизма: он считал кубизм слишком интеллектуальным, чересчур рафинированным порождением старой европейской культуры. Кубистическую картину, считает Пушкин, просто невозможно воспринять и понять без специальной подготовки. Живописность кубизма, поскольку она прямо связана с назвавшей саму себя европейской культурой — по его мнению — должна быть преодолена: «Не созерцательными склонностями некоторой части зрителей и не воспитательными побуждениями, как думают кубисты, объясняется вековая, мучительная потребность всего человечества в искусстве, а гораздо более реальным и жизненным — потребностью оформить свои чувства и мысли, объединить их, данные в стихии и хаосе, формой. Этой потребности всегда служило староевропейское искусство. Содержанием его вековой утилитарной формы — изобразительности, было то, что теперь мы называем силой, *формирующей сознание*»<sup>15</sup>. Можно отметить, что в приведенных рассуждениях также и сам Пушкин оказывается в какой-то мере связанным с наследием прошлого: русские символисты, и особенно Андрей Белый, часто понимали процесс творчества именно как преодоление хаоса<sup>16</sup>.

Но фигуративная живопись художников авангарда в период «после кубизма» также оказывается связанной не только с прошлым наследием. Можно отметить одну общую черту между такими «неоклассическими» произведениями Пикассо 1920-х годов, как «Вет» (1922) или же «Флейта Пана» (1923), и многими полотнами из «второго крестьянского цикла» Малевича: упрощенная очень характерную работу «Торс в желтой рубашке. Словавое предчувствие» (1928–1932). Это — голубой цвет, присутствующий в этих волнующих и загадочных сценах, цвет моря или неба. Отметим, что не только игра художника с прошлым искусством определяет содержание данного этапа. Пожалуй, к нему вполне непосредственно можно отнести слова некоторых исследователей живописи XX века о молчании, «немешине» современной картины. Эти слова, конечно, требуют определенного пояснения, и в качестве него приведем высказывание Г.-Г. Гадамера: «Онемение вовсе не значит, что сказать нечего. Напротив, онемение, умолкание представляет собой способ высказывания. Прежде чем произойдет полное онемение, язык теряет гибкость и точность движения, наступает косновозмечие; а беда косновозмечного че-



ловека вовсе не в том, что ему нечего сказать, напротив, ему много, слишком много хочется сказать одновременно, но он не может найти нужных слов под давлением всей массы того, что надо было бы выразить. И если мы говорим, что кто-то пребывает в состоянии онемения, мы не просто имеем в виду, что он перестал говорить. В онемении нам приоритетнается то, что надо сказать нечто, для чего еще не найдены нужные слова»<sup>7</sup>.

Выше мы уже отмечали живописные опыты Ивана Пуни 1910-х годов: беспредметные композиции на голубом фоне. Теперь же можно сказать, в чем, с точки зрения супрематизма как крайнего проявления беспредметности в творчестве заключается их в определенной степени компромиссный характер. Это именно их голубой фон — интеллигентный небесный цвет, позднее вполне естественно оказавшийся связанным с предметностью, четкой формой и фигуративным началом. Все же возврат к фигуративности и у Малевича, и у Пикассо — с самыми разнообразными ренессансными изюминками, от античности и до XIX века, периодов искусства — не возврат назад. На самом деле это напряженные поиски нового языка, адекватного жестокой реальности XX века. Приведем, кстати, слова, которые позднее записал Сальвадор Дали о своих иллюстрациях к «Божественной комедии» Данте: «Весь мир, от коммунистов до христиан, ополчился против моих иллюстраций к Данте. Но они ослепали на 100 лет! Пусть Густав Доре представлял себе ад чем-то вроде утильных колес, во мне он превратился под средиземноморским небом, и я содрогнулся от ужаса»<sup>8</sup>.

Но здесь уже действительно наступает момент, когда картина умоляет. Политическая реальность XX века сама по себе оказалась в значительной степени сюрреалистичной, едва ли даже не в большей степени, чем художественная практика сюрреалистов. Даже склонный зачастую к монолитическим высказываниям язык художественного авангарда не мог длительное время противостоять тоталитарной практике власти. Вспомним об обстоятельствах последних лет жизни Е.С. Малевича и о трагической судьбе Н.И. Пунина.

На какое-то время диалог с Пикассо в России прервался, споры о нем если не затихли, то, по крайней мере, ушли с поверхности видовой культурной жизни. И не случайно, что широкий интерес к творчеству испанского художника в СССР и в России вновь проявился в 1950-е и 1960-е годы — в пери-

од политическими перемен и оживления общественной жизни. Искусство Пикассо ожить, пусть уже и несильно по-новому, провоцировало полемику и споры. Но это, как, впрочем, и вопрос о взаимоотношениях с ним современного российского постсоветизма (начиная с 1990-х годов), вполне могло бы стать темой уже другого исследования.

<sup>1</sup> Бродяков С.И. Трип красоты. По поводу картин Пикассо (1914) // Бродяков С.И. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1999. С. 527–528.

<sup>2</sup> Бердяев Н.А. Пикассо (1914) // Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., Издательство Г.А. Лемана и С.И. Сухарова, 1918. С. 29.

<sup>3</sup> Дарьмовая И.Ф. Луизианская животность // Осенний зовок в Милане. М., 1915. С. 94.

<sup>4</sup> Ле Даниель И.В. Животность живописи // Неизвестный русский авангард. М., 1992. С. 529.

<sup>5</sup> Бродяков С.И. Указ. соч. С. 529.

<sup>6</sup> Там же. С. 534.

<sup>7</sup> Там же. С. 545.

<sup>8</sup> Там же. С. 538.

<sup>9</sup> Там же. С. 542.

<sup>10</sup> Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 35.

<sup>11</sup> Малевич К.С. О новых системах в искусстве // Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. М., 1999. С. 178. По-видимому, К.С. Малевич имел в виду картину «Палая женщина с пейзажем» из собрания С.И. Шукина. Также ее отыскал в процифрованной книге статьи С.И. Бродяков. Современное название картины — «Друида» (1908, 179). См. Малевич К.С. Указ. соч. Прил. 5 на с. 357.

<sup>12</sup> Бродяков С.И. Указ. соч. С. 551–552.

<sup>13</sup> Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 3–4.

<sup>14</sup> Дарьмовая И.В. Вопросы животности // Вып. 4. «Кризис искусства» и современная животность. По поводу лекции Н.А. Бердяева. М., 1917. С. 9.

<sup>15</sup> Там же. С. 10.

<sup>16</sup> Там же. С. 11–12.

<sup>17</sup> Бердяев Н.А. Астральный роман // Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 38, 42.

<sup>18</sup> Там же. С. 40.

<sup>19</sup> Бердяев Н.А. Кризис искусства. С. 18.

<sup>20</sup> Бердяев Н.А. Предсмертные мысли Фурста // Бердяев Н.А., Булгаков Я.М., Сеструев Ф.А., Франк С.Л. Оскар, Шпенглер и «Лакш Баронья». М., 1922. С. 67.

<sup>21</sup> Малевич К.С. О новых системах в искусстве. С. 178.

<sup>22</sup> Пружин И.И. Талант. Прогноз зубианда // Пружин И.И. О Таланте. М., 2001. С. 27.

<sup>23</sup> Там же. С. 28.

<sup>24</sup> Там же. С. 32–33.

<sup>25</sup> Там же. С. 33.

<sup>26</sup> Пружин И.И. Высказывания зубианда // Пружин И.И. Указ. соч. С. 42.

<sup>27</sup> Там же. С. 43.

- <sup>10</sup> Там же, с. 43.
- <sup>11</sup> Там же, с. 44–45.
- <sup>12</sup> Там же, с. 50.
- <sup>13</sup> Там же, с. 48.
- <sup>14</sup> Там же, с. 48–49.
- <sup>15</sup> *Друин М.* Современная живопись. Берлин, 1923. С. 25.
- <sup>16</sup> Там же, с. 50.
- <sup>17</sup> Там же, с. 28 и сл.
- <sup>18</sup> Там же, с. 28.
- <sup>19</sup> Там же, с. 31.
- <sup>20</sup> Там же, с. 53 и сл.
- <sup>21</sup> *Друин М.* Указ. соч. С. 545.
- <sup>22</sup> *Дали С.* Дневник одного гения. М., 1991. С. 60.
- <sup>23</sup> *Дусов М.А.* Пикассо и традиции мастеров XVI–XIX вв./Западное искусство XX вев. Классическое наследие и современность. М., 1992. С. 196.
- <sup>24</sup> Пикассо. Сборник статей о творчестве. М., 1997. С. 21.
- <sup>25</sup> Подробные взгляды К.С. Малевича на творческий метод французских кубистов были рассмотрены в следующем исследовании: *Андрей Н.* Диалогизм сознания XX века./Искусствознание. 1/01. М., 2001.
- <sup>26</sup> *Павлюк К.* Малевича (Ленинград) по поводу «супрематической архитектуры»./*Малевич К.С.* Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2. М., 1998. С. 297.
- <sup>27</sup> *Друин М.М.* Выходы из кубизма./*Друин Н.Н.* Указ. соч. С. 49.
- <sup>28</sup> См., например, следующую работу: *Вельш А.* Революция и культура. (1917)/*Вельш А.* Критика, эстетика, теория символизма. В 2 т. Т. 2. М., 1994. Отметим, что даже еще раньше Вельш так трактовал творчество Ф.М. Достоевского: «Все творчество Достоевского есть изображение трагедии самого творчества как будущего классического начала, стремившегося в форме охватить хаос, прогнать его своим формой, чтобы потом жить как религиозной правды и возрождению человечества». См.: *Вельш А.* Трагедия творчества Достоевский и Толстой (1911)/*Вельш А.* Критика, эстетика, теория символизма Т. 1. С. 410.
- <sup>29</sup> *Лидовер Е.Г.* Означенные картины./*Лидовер Е.Г.* Актуальность прецедента. М., 1991. С. 178.
- <sup>30</sup> *Дали С.* Указ. соч. С. 167.

О КНИГЕ  
ИВАНА АЛЕКСАНДРОВИЧА АКСЁНОВА  
«ПИКАССО И ОКРЕСТНОСТИ»

Первая в мире монография о Пикассо — своего рода искусствоведческий подвиг<sup>1</sup>. И принято, что он был совершён русским исследователем И.А. Аксёновым (1884–1955). Россия, как говорится, не только «родина слов», но и первой книги о Пикассо. В ней впервые даны научные характеристики основным этапам творчества испанского художника в эпоху, предшествующую Первой мировой войне: «голубому» и «розовому» периодам, а также кубизму (с 1907 года до начала 1940-х годов, включая коллажи 1912–1913 годов). Прежде всего Аксёнова интересовали кубистические произведения Пикассо и эволюция мастера в течение каждого года так называемой «героической» эпохи кубизма (1907–1914 годов). Первым или одним из первых Аксёнов репродуцировал и проанализировал ряд кубистических картин, в частности, такие знаменитые впоследствии полотна, как «Мадеммуазель Леоне» (1910, частное собрание), «Арлезианка» (1912, Галерея Томаса Амманна, Цюрих)<sup>2</sup>, «Пистол» (1912, Художественный музей, Базель)<sup>3</sup>.

Одним из первых Аксёнов поставил также важные для понимания раннего творчества художника и его кубистического периода проблемы, как «Пикассо и Эль Греко»<sup>4</sup>, «Пикассо и Брак»<sup>5</sup>, «Пикассо и Матисс». Но поскольку до недавнего времени книга Аксёнова была почти неизвестна зарубежным авторам, то первооткрывателем темы «Пикассо и Эль Греко» считается Альфред Барр (1946)<sup>6</sup>, тогда как постановка проблемы «Пикассо и Брак» принадлежит якобы Уильяму Рубину (1989)<sup>7</sup>. Мне кажется, что еще не до конца оценено значение книги Аксёнова и не конкретизирована его роль первопротохода (отсюда вытекает основная задача данной статьи).

По существу, имя Аксёнова как первого исследователя творчества Пикассо стало известно на Западе лишь в конце 1970-х годов, когда фрагмент его книги был переведен

в «Сайетс», издаваемых Центром Помпиду в Париже (1980). Пьер Дюкс, обративший внимание на это событие и подчеркнувший факт забвения монографии Аксёнова на многие десятилетия после публикации 1917 года, использовал ее в 1979 году. Ссылки на монографию Аксёнова отсутствовали, например, в книге Дюкса, написанной им в соавторстве с Жоржем Будаси, посвященной раннему творчеству Пикассо (1967). Они появляются только в каталоге Дюкса «Кубизм Пикассо», составленном им совместно с Жоан Росселе<sup>11</sup>. Из этих каталогов становится во многом ясно, право первенства воспроизведения каких ранних и кубистических работ Пикассо принадлежит Аксёнову<sup>12</sup>. Правда, далеко не всегда можно точно определить, был ли Аксёнов первым или только одним из первых, кто опубликовал ту или иную работу Пикассо.

Большой отрывок из книги Аксёнова в переводе на английский язык появился в сборнике «Антология Пикассо», изданном Меритис Мак-Калли к столетию со дня рождения художника (1981)<sup>13</sup>. В комментарии к этой публикации Мак-Калли отметила, что теоретические идеи Аксёнова были известны в Париже 1920-х годов, хотя в то время его книга, даже частично, еще не была переведена<sup>14</sup>.

В основном на иностранные языки переводились фрагменты «Пolemического приложения» Аксёнова, в котором он критиковал статью Н.А. Бердяева 1914 года<sup>15</sup>. Эту же часть книги Аксёнова комментировали, прежде всего, и отечественные авторы, в частности, Анатолий Подовский<sup>16</sup> и Наталья Адрианова<sup>17</sup>. К данному ряду можно также отнести перевод на русский язык книги Оге А. Хансен-Лёве «Русский формализм», в которой австрийский искусствовед более десяти раз упоминает монографию Аксёнова и интерпретирует ее в духе «теории остранения»<sup>18</sup>. Хансен-Лёве также идентифицирует вопрос о критическом отношении формалистов (в лице Аксёнова) к литературно-беллетристическому подходу и тенденциозно-идеологической интерпретации творчества Пикассо в статье Бердяева, опубликованной в журнале «София»<sup>19</sup>.

«Пolemическое приложение» Аксёнова, направленное против эсхатологии Бердяева и в защиту собственно живописных качеств произведений Пикассо, отличается по стилю и, видимо, написано позднее, чем основная часть книги «Пикассо в окрестности»<sup>20</sup>. Она состоит из четырех частей и 113 параграфов, свободно скомпонованных и связанных друг с другом лишь потоком ассоциаций. В этих параграфах

парадоксальная форма изложения отдаленно напоминает афоризмы Фридриха Ницше.

В книге Аксёнова тема «Пикассо» легко сменяется темой «Окрестностей», перекликающейся с первой и включающей эстетические рассуждения Аксёнова о современном художественном процессе (в широком плане)<sup>20</sup>. Эту часть его книги отечественные авторы справедливо сравнивали с эссе<sup>21</sup> и коллажем<sup>22</sup>. И она действительно строится как грандиозный кубистический коллаж. Тогда как приложения, вмещающему подзаголовку «Пабло Пикассо — живописец», более тиражируя внутреннюю цельность и сконцентрированность на творчестве художника. Недаром заключительная часть книги Аксёнова особенно ценится современными исследователями, например Джосом. Последний в заметке об Аксёнове, включенной в «Словарь Пикассо»<sup>23</sup>, подчеркнул его роль первопроходца и отметил следующее: «Его анализ живописного пространства особенно замечателен и соответствует намерениям художника»<sup>24</sup>. В то же время приложения и основная часть книги Аксёнова взаимосвязаны и неотделимы друг от друга. В частности, полемика Аксёнова с Бердяевым начинается еще на страницах, предшествующих эпилогу<sup>25</sup>. В связи с этим возникает вопрос о времени написания различных фрагментов книги.

Книга Ивана Александровича Аксёнова под названием «Пикассо и окрестности» была опубликована московским издательством «Центрифуга» в 1917 году<sup>26</sup>, тогда как авторская датировка рукописного текста книги относится к более раннему времени — июню 1914 года<sup>27</sup>. В основной же части книги (§ 56) упоминаются события Первой мировой войны, относящиеся к 1915 году. Из биографических данных, приводимых Н. Адраскиной, следует, что Аксёнов готовил полемический ответ Бердяеву как в 1914-м, так и в 1916 году<sup>28</sup>.

Наряду с вопросом «когда?» существует и вопрос «где?», то есть была ли написана книга только в Москве или также в Париже. А. Подоволик предпологал, что частично книга Аксёнова была написана в Париже<sup>29</sup>. Н. Адраскина высказывается по этому вопросу более определенно, хотя и недостаточно убедительно: «Накануне войны Аксёнов побывал в Европе. В Париже он познакомился с Пикассо и написал книгу, к работе над которой его подтолкнул не только живой интерес к парижскому источнику новаций русских живописцев, но и выступление П.А. Бердяева по по-

воду Пикассо»<sup>24</sup>. Хотелось бы поверить Н. Адакской, однако она не приводит здесь никаких доказательств или хотя бы аргументов, подтверждающих эти факты. Мы не имеем точных сведений ни о пребывании Аксёнова в Париже, ни о его знакомстве с Пикассо. Что же касается «вероятной рекомендации Экстер», то точно неизвестно, встречалась ли она хотя бы раз с Пикассо накануне Первой мировой войны. Другое дело, что Александра Экстер, оформившая обложку книги Аксёнова и познакомившаяся с ним гораздо раньше (вероятно, в начале 1910-х годов в Киеве<sup>25</sup>), была важным источником сведений о художественной жизни Парижа. Она могла снабдить Аксёнова фотографиями с картин Пикассо и подробно рассказать об откликах на них со стороны современных критиков (Аксёнов не раз упоминает этих безымянных критиков). В начале 1910-х годов Александра Экстер (1882–1949) находилась в Париже, где облюбовала с итальянским художником-футуристом Арденго Соффичи (1879–1964)<sup>26</sup>. Безспорно, что Соффичи был знаком с Пикассо, посещал его мастерскую и принадлежал к числу немногих людей, которые видели картину «Аннионские девушки» (но русских в это число входил, и то предположительно, лишь Сергей Иванович Шукин)<sup>27</sup>. Соффичи (через посредство Экстер) был не только важным источником для Аксёнова, но и его потенциальным соперником, поскольку Соффичи также один из первых опубликовал некоторые кубистические работы Пикассо<sup>28</sup>. В свою очередь, Аксёнов лишь упоминал, но не называл первое кубистическое полотно Пикассо, считая его незаконченным и подразумевая, вероятно, «Аннионских девушек» (1907, Музей современного искусства, Нью-Йорк)<sup>29</sup>.

Важна также собственная информация, непосредственно полученная Аксёновым при изучении материалов. Здесь встает вопрос об источниках (фотографии с картин Пикассо, книги и статьи других авторов) и первоисточниках (оригиналы Пикассо, которые мог видеть и изучить Аксёнов наряду с работами художника в московской галерее Шукина). Создается впечатление, что помимо шукинской коллекции Аксёнов имел возможность познакомиться с произведениями Пикассо в других частных собраниях Европы. Прежде всего речь может идти о коллекции Д.-А. Канеблера, из которой происходили многие из репродуцированных в книге Аксёнова работ Пикассо<sup>30</sup>. Аксёнов столь подробно их описывает и анализирует, что трудно представить сбор им научного материала

только по фотографиям. Например, Асёнова тщательно разбирает технику и материалы коллажей Пикассо из зарубежных собраний (применение трафаретов, имитацию под мрамор и дерево, использование галстных вырезов, мела, песка, угля, веревки, гвоздей, кусков картона; реальных предметов вроде коробок или визитных карточек). Детали, отмеченные Асёновой (§ 102, 104), а также особые краски, примененные Пикассо (в частности, эмаль или «Вройт»)², можно различить только при рассмотрении оригиналов художника. Создается впечатление, что Асёнова побывала в мастерской Пикассо и видел коллажи в процессе работы художника над ними. В противном случае необходимо допустить, что Асёнова обладала невероятной способностью вчувствования — при виде фотографий его работ, когда зрительское восприятие дополнялось рассказом о проведённых Пикассо современником художника. Конечно, Асёнов был чрезвычайно одаренным человеком. Он, по-видимому, обладал даром перевоплощения и способностью «вживаться» в образ художника, о чем свидетельствует дальнейшая искусствоведческая и театроведческая деятельность Асёнова. И все же, как мне кажется, этого было бы недостаточно для написания монографии о художнике, живущем в Париже.

В самой книге «Пикассо и окрестности» содержится данные, хотя и косвенные, которые можно трактовать как аргументы в пользу пребывания Асёнова в Париже весной 1914 года. Его монография содержит уникальную информацию, еще мало вошедшую в научный обиход. В частности, Асёнов упоминал аукцион «Отель Дрю» (2 марта 1914 года)³, на котором состоялась распродажа работ Матисса и Пикассо (§ 85). Здесь же Асёнов говорил об акварели «Les deux amis» («Два подружка», 1904, частное собрание), возможно также прошедшей через этот аукцион. Причем подобные сведения об этой акварели отсутствуют даже в трудах такого авторитетного знатока раннего творчества Пикассо, как Пьер Дикс⁴. На аукционе «Отель Дрю» была также продана картина Пикассо «Famille de Saltimbanques» («Семья комедиантов», или «Семья Арлекина», 1905, Национальная художественная галерея, Вашингтон)⁵. Не исключено, что Асёнов видел оригинал или репродукцию с него. Во всяком случае, глубокое знание и изучение работ Пикассо «периода цирка» (по определению Барра)⁶, Асёнов называет этот этап «акробатическим» позволили Асёнову лишний раз упомянуть Бердяева в подме-



не анализа чисто живописных качеств произведений художника — собственными предвзятыми философскими теориями. Поэтому Аксёнов, лишь частично оправдывая взгляды Бердяева отсутствием подобных работ в коллекции Шуккина, писал следующее: «Не провадел бы Н.А.Бердяев “красоты” этих холстов, иной он случай ознакомиться с картинами индустриального периода, чья прелесть, в настоящее время общепризнательная, могла бы, думается, избавить его от мистических настроений на месте, для них неподходящем. И не стал бы он, мистик, говорить о “новой красоте”, радоваться о “рассурожении внешнего мира”»<sup>17</sup>.

Упомянутый выше параграф (§ 83) Аксёнов завершал фразой о том, как трудно найти в Париже снимки с картин раннего Пикассо. Здесь и в некоторых других («автобиографических») местах книги Аксёнов пишет о себе так, как будто он находится в Париже. Аналогичное ощущение возникает и при чтении еще одного параграфа книги (§ 108). В нем Аксёнов описывал Салон независимых (*Salon des Indépendants*), открывшийся в марте 1914 года и обозначенный им как «Салон Делюво». Если предположить, что Аксёнов побывал в Париже, то, скорее всего, это произошло именно в марте 1914 года, а одной из целей посещения французской столицы был Салон независимых.

Салон независимых 1914 года известен тем, что на нем были широко представлены произведения русских художников-авангардистов. Одна из фотографий, сделанная на экспозиции этого Салона, воспроизводится в журнале «Огонёк» за 1914 год. Как в 1914 году, так и позднее (например, в книге Л.А. Ждановой о Малевиче 1978 года<sup>18</sup>) считалось, что данная фотография запечатлела только работы русских мастеров. В частности, исследователи отвечали на снимке скульптуру Александра Архипенко «Медрано II» и две из трех картин Малевича, демонстрировавшихся в этом Салоне независимых экспонировавшихся в перевернутом виде «Самовар» (1913, сейчас — Музей современного искусства, Нью-Йорк)<sup>19</sup> и «Усовершенствованный портрет Ивана Клона» (1913, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург)<sup>20</sup>. В действительности же на этой фотографии можно увидеть не только произведения русских художников. Например, я заметил, что справа от холста Малевича экспонировалась работа Жана Метценже «Мужчина с трубкой» (около 1913 года; сейчас — Художественный музей Карусети, Петербург).

Не только живописные, но и теоретические работы Жака Метценже, как и Альбера Гюста, оказались близки русским художникам и пользовались популярностью в России<sup>26</sup>. В своей книге Аксёнов (§ 35), рассматривая Гюста как подражателя Пикассо, упомянул картину Гюста «Купальщица» (1912, Государской музей современного искусства, Париж), ранее репродуцировавшуюся в одном из русских переводов книги Гюста и Метценже «De "Cubisme"» (1912)<sup>27</sup>. В «Купальщице» Гюста Аксёнов отметил такую «пикассовскую» деталь, как плотные формы облаков в виде головок скринков. Видимо, подобное наблюдение критика навеяно «Скрипками» Пикассо, в частности, шукинской, ныне хранящейся в ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве (1912).

Аксёнов работал над текстом своей монографии в то время, когда в России были известны не только сочинения о кубизме Гюста и Метценже, но также фрагмент одного из трудов Пайома Аполлинера, переведенный на русский язык<sup>28</sup>. В начале 1914 года, а именно в январе-феврале, то есть непосредственно перед парижскими событиями, описанными Аксёновым, в Петербурге выходит номер «Аполлона», содержащий две важные статьи, касающиеся творчества Пикассо: Якова Тугендхольда («Французское собрание С.И. Щукина») и Горгия Чулкова («Демоны и современность»)<sup>29</sup>.

Аксёнов не мог не отреагировать на эти труды отечественных и французских авторов, не говоря уже о статье Н.А. Бердяева, появившейся в мартовском журнале «София» за 1914 год. В книге «Пикассо и окрестности», рукописный текст которой датирован июнем 1914 года, нашли отражение, наряду с откровенной критикой взглядов Бердяева на искусство, скрытые цитаты из других последователей творчества Пикассо и замаскированная полемика с ними. Например, третья по счету часть книги Аксёнова, названная им «О духовном в искусстве и Вечности в живом» (§ 51–80) включает в себя не только критику взглядов Бердяева (в отношении мирового значения Пикассо и его духовности, якобы «совпадающей с духовным направлением "германской культуры", которая духовней культуры латинской»; § 78). Она также содержит, как я предполагаю, скрытую полемичку с докладом В.В. Кацунского «О духовном в искусстве», опубликованном в России в 1914 году<sup>30</sup>.

Обращаясь к пластическим особенностям произведений Пикассо первой половины 1909 года, Аксёнов видит в них

синтез живописи и скульптуры (здесь Аксёновым подразумеваются такие работы, как бронзовая «Волода Фернандес Оливье» и картина «Женщина с грушами» из Музея современного искусства в Нью-Йорке)<sup>21</sup>. Этот процесс превращения художника в вателя Аксёнов характеризует фразой, которую приводит дважды, по-французски и по-русски: «Пикассо стал обрабатывать краску, как скульптор массу, не мудрено, если он оказался вынужденным кояться за скульптуру» (§ 107). Возможно, Аксёнов здесь цитирует или пересказывает не раскрытый им французский источник, например статью Аннолинера. С другой стороны, Аксёнов полемизирует со сторонниками теории «четвертого измерения» в произведениях Пикассо и других кубистов, которыми могли быть также критики, как Аннолинер и Тугендхольд<sup>22</sup>.

Статьи Аннолинера, Тугендхольда и Чулкова явно не прошли мимо внимания Аксёнова, хотя он и не упоминал их фамилий. В частности, Аксёнов с сарказмом писал об идее Чулкова, связанной с «демонизацией» творчества Пикассо: «Негодование художника не было предела, когда заговорили о "демоничности" черной эмали в каком-то "Nature morte" Пикассо» (§ 26). Вероятно, Аксёнов имел в виду знаменитый натюрморт Пикассо «Зеленая миска и черная бутылка» (1908), происходящий из шувальского собрания, хотя Чулков, по-видимому, говорил о другом натюрморте (например, «Бидон и миска») или эмалевых работах художника того же времени<sup>23</sup>. Одновременно Аксёнов использует прием реконструкции возможной ситуации: он словно становится свидетелем негодования Пикассо, якобы только что узнавшего о нападках на его «демонизме» и возмущенного этой надуманной идеей. Одной великолепной фразой нарисована воображаемая картина: Аксёнов пересказывает нам реакцию художника на слова неизвестного ему русского критика и записывает высказывания Пикассо, словно евангелист Матфей слова ангела.

«Эффект присутствия» в Париже не раз создается Аксёновым в его книге, в которой автор точно идет по следам Пикассо (§ 102). Здесь Аксёнов красочно описывает парижскую среду и атмосферу кафе, ставших иконографическими источниками кубистических натюрмортов Пикассо: кафе «Ротонда» и бульвар «Bazair» («Место, куда Пикассо выводит своего пса...»), наклейки бутылки «Vase» и «Vieux Marc» («эмалевые буквы парижских витрин», «поддержка из афинян "tout les soirs"»)<sup>24</sup>. Как пост-авангардист Аксёнов строит основную

часть своей книги напоминает кубистическую поэму, связывая ее фрагменты лишь ассоциативным образом. Отчасти этот поэтический прием напоминает «Каллиграммы» Аполлинера, одна из которых, посвященная Пикассо, была опубликована в мае 1917 года. С другой стороны, образ Пикассо, создаваемый Аксёвой в духе графического коллажа, по стилю перекликается с призмами, с помощью которых художник написал в 1912 году картину «Поэт» и нарисовал в 1913 году портрет Аполлинера<sup>71</sup>.

Возможно, что здесь (§ 102) Аксёва, упомянув афишу с надписью «soit les soirs», намекнул на свое знакомство с издательством с аналогичными буквами (1912, Национальная галерея, Прага) и с журналом «Les Soirées de Paris», издаваемом Аполлинером. В этом журнале воспроизводились, в частности, кубистические конструкции Пикассо (например, «Питара и бутылка "Bian"-»). Аксёва была одним из немногих подписчиков журнала «Les Soirées de Paris» в России (наряду с Сергеем Шуккиным, Сергеем Мавокинским, Александрой Экстер)<sup>72</sup> и поэтому был в курсе новейших тенденций в творчестве Пикассо. Одновременно Аксёва предвосхищает труды ученых, в частности книгу Альфреда Барра (1946)<sup>73</sup>, писавших об «иконографии кафе» в кубистических произведениях Пикассо.

Аксёва полемизировала не только с Чулковым, но и с другим автором журнала «Аполлон», Тугенцхольдом, хотя и в меньшей мере, поскольку с ним у Аксёвой было больше сходства, чем различий. Оба прекрасно анализировали произведения Пикассо в коллекции Шуккина. Оба затронули проблемы «Пикассо и Эль Греко», «Пикассо и Брак»<sup>74</sup>. Оба сравнивали с готикой и барокко стилистику работ Пикассо различных периодов<sup>75</sup>, хотя мне подобное сопоставление кажется довольно архаичным.

Правда, в отличие от Тугенцхольда Аксёва не называет ни одной картины художника из архаической галереи, предпочитая характеристике более общего рода (группы произведений и периодов творчества Пикассо). Например, рассматривая кубизм, Аксёва использует такие понятия, как «красно-коричневый период 1908 года»<sup>76</sup> (этот этап был хорошо представлен в коллекции Шуккина например, картинами «Женщина с веером», «Дриада», «Три женщины», «Друзья», хранящиеся сейчас в Эрмитаже). И только в редких случаях, когда Аксёва более конкретно последует особенности отдельной картины, можно догадаться, о каком именно произ-

ведения идет речь. В частности, я считаю, что Аксёнов имел в виду более раннее по времени кубистическое полотно «Ландшафт с покрывалами» (1907, ГЭ, Санкт-Петербург), когда писал: «Синий цвет дополнителен к цвету шпательков, чья длина достигает 40 сантиметров, коренной вертикали синему, а направление и омертвение плоскостей управляется кривизной этой желтой рещетки»<sup>21</sup>.

Примечательно, что при упоминании картин, не принадлежащих Шухману, Аксёнов более конкретен. Например, он вполне определенно называет полотно «Сидящий Пьеро (в костюме арлекина)», бесспорно подразумевая «Облакоотшельника Арлекина», относящегося к 1901 году и находящегося сейчас в Музее Метрополитен<sup>22</sup>.

Единственное, в чем Аксёнов не согласен с Тугенцхольдом (а заодно и с Аполлинером)<sup>23</sup>, это применение термина «четвертое измерение» к кубистическим произведениям Пикассо. Уморительность этого понятия непримемима для Аксёнова. В целом же он рисует другой образ шухманской коллекции, отличный от описаний как Тугенцхольда и Чулкова, так и Бердяева. При входе в шухманскую галерею Аксёнов не хватывал ни ковода, ни указ, как Бердяева, если использовать наиболее известные определения философа. Потому Аксёнов, обобщая свои полемические заметки, направленные против Бердяева, Чулкова и Тугенцхольда (но без указания их имен в ключевой части книги), писал, размышляя о последующем развитии Пикассо: «Что будет дальше — увидим, но одно можно сказать: не увидим несуществующего в этом исключительно пластическом творчестве — ни мистика, ни демонизма, ни четвертого измерения в созданных Пикассо не было, нет и не будет <...>. Будет, по мысли Аксёнова, лишь одна «вечная красота в творчестве Пикассо»<sup>24</sup>. В своих суждениях о шухманской галерее Аксёнов, как я предполагаю, использовал иллюстративный материал из журнала «Аполлон» за 1914 год (из-за небольшого числа представленных в нем репродукций проистекает ряд его ошибочных заключений о том, какие периоды творчества Пикассо представлены вполне или совсем не представлены в собрании Шухмана)<sup>25</sup>.

Главным объектом полемики Аксёнова здесь была, конечно, не труды Тугенцхольда и Чулкова из журнала «Аполлон», а статья Бердяева 1914 года из журнала «София». Нельзя сказать, что Аксёнов полностью отвергал ее содержание. Он лишь считал, что в ней Бердяев, «привлекая испытанный рус-

своими публикациями прием», не столько писал «о Пикассо», сколько рассуждал «по поводу Пикассо»<sup>27</sup>. При этом Аксёнов замечал, что статью Бердяева, исходя из ее концепции, следовало бы назвать не просто «Пикассо», а «Экзистенциально-переходящая по поводу живописи П. Пикассо». Тем более что если творчеству Пикассо и не была присуща идея «конца мира», то, несомненно, кубистическим произведением художника свойственна тема «Vanitas». Так, ощущение тленности вещей возникает под впечатлением «Композиции с черепом» (1907–1908) и других кубистических картин Пикассо, происходящих из пушкинской галереи и хранящихся сейчас в Эрмитаже.

Наиболее существенный упрек, который Аксёнов адресовал своему оппоненту, — это недостаток философской обоснованности труда Бердяева, выразившийся, в частности, в перестановке причинно-следственных связей. Как доказательство слабости позиции Бердяева Аксёнов приводил концовку его статьи из журнала «София», которую он частично цитировал и частично излагал. Бердяев писал: «Перед картинами Пикассо я думаю, что с миром происходит что-то великое, и чувствую скорбь и печаль гибели старой красоты мира, но и радость рождения нового. Эта великая похвала силе Пикассо. Те же думы бывают у меня, когда я читаю оккультические книги, общаюсь с людьми, живущими в этой сфере великой»<sup>28</sup>. По мысли Аксёнова, Бердяев, вместо того чтобы непосредственно обратиться к произведению Пикассо, исходя из своих размышлений о них на беседах с теософами

Кроме того, в цитированных словах Бердяева зафиксировано некоторое противоречие, правда не отмеченное Аксёновым. С одной стороны, здесь Бердяев испытывал «радость рождения нового», а в двух последних фразах своей статьи высказывал нечто другое: «Пикассо не новое творчество. Он — конец старого»<sup>29</sup>. Ясно, что Аксёнов имел противоположное мнение. Для Аксёнова важна живопись как таковая. В связи с творчеством Пикассо, неадекватно освещенном Бердяевым, Аксёнов писал: «Живопись — искусство наиболее методически чистое — она обращается только к одному чувству зрения, внести в ее область элементы, поддающиеся иной формулировке, абсолютно невозможно» («Пolemическое приложение»). Одновременно Аксёнов, упоминая собеседников Бердяева — теософов, — вероятно, полемизировал и с Канцянским, который в своем трактате «О духовном в искусстве» не раз обращался

к трудам Е.П. Блаватской. Тем более что Кандинский в этом трактате затрагивал тему «Пикассо и кубизм»<sup>71</sup>.

Постоянное обновление творчества и «частая смена манеры» у Пикассо, особенно в эпоху кубизма, — основные темы Аксёнова, который писал, имея в виду коллегию художника 1912–1913 годов «Абстракция манеры, естественно, вызвала отвлеченность всей композиции — линейной и цветной, а взаимодействие их увело Пикассо к новому ряду исканий, образующих его настоящее»<sup>72</sup>. Говоря о новаторстве Пикассо, Аксёнов в то же время отмечал, что дух открытия и изобретения невиданных ранее технических приемов — далеко не самые главные черты Пикассо (§ 37, 38). По мнению Аксёнова, «изобретателем является Брак, а не Пикассо», хотя Пикассо «как живописец много сильнее своего друга»<sup>73</sup>. Правда, Аксёнов, как и другие русские критики, имел лишь смутные представления о картине Пикассо «Амнионские девушки». Она произвела переворот в искусстве и дала «первоточную» кубизму, оказал влияние как на произведения Брака 1907–1908 годов, так и на работы других художников более позднего времени<sup>74</sup>. С другой стороны, Брак, представленный в коллекции Шуккина лишь одной кубистической композицией («Замок Ла Рош-Пайон», 1909, ГМИИ им. А.С. Пушкина)<sup>75</sup>, более широко, чем Пикассо, выставлялся в России. В частности, в Салонах «Золотого руна» 1908–1909 годов экспонировался ряд значительных фонистских и кубистических произведений Брака, среди которых была и знаменитая впоследствии «Большая обожженная», или «Купальница» (1908, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж)<sup>76</sup>.

Аксёнов не приводит названия ни одной картины Брака и не упоминает его «Замок Ла Рош-Пайон» из собрания Шуккина. Чести быть упомянутыми удостоились три других полотна: «Пьеро и Арлекин» Сезанна, «Директор» Анри Руссо (сейчас известен как «Вид моста Севр и холмов Кларара, Сен-Клу и Вельво», 1908) и «Настурция. Панно "Танец" П. Матисса (1912; все три — ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве)». Аксёнов не конкретизирует не только работы Брака, но и московские произведения Пикассо, рисуя лишь их обобщенный образ. Основываясь, вероятно, на мимолетных личных впечатлениях, Аксёнов ошибочно полагал, что в этой московской галерее отсутствуют произведения «голубого» и «розового» периодов Пикассо. Это немногое, что сблизжает Аксёнова с Вердвеем, который также не назвал ни одной равней картины Пикассо

в архаичной коллекции и трактовал ее как галерею кубизма. Но эти незначительные общие моменты не помешали Аксёнову совершенно иначе подойти к творчеству Пикассо. В отличие от Бердяева Аксёнов идет только от произведений Пикассо и строит свою концепцию на их основе, набегая предвзятых идей и лежащих вне картин теорий. Однако Бердяев никак не отреагировал на критику Аксёнова и в лекции, прочитанной в Москве 1 ноября 1917 года, повторил основные положения своей статьи о Пикассо 1914 года из журнала «София»<sup>7</sup>.

Аксёнов — горячий сторонник формально-аналитического метода, который он применяет при исследовании живописных и пластических качеств работ Пикассо (§ 112). Конкретности мышления Аксёнова соответствовали двенадцать репродукций произведений Пикассо в книге 1917 года, эта ее существенная черта, к сожалению, исчезла в новом издании — при публикации в журнале «Искусствознание» за 1998 год<sup>8</sup>.

Количество иллюстраций в книге «Пикассо и современность» не выглядит простой случайностью, поскольку подоблено нотам. Такое сравнение вполне оправдано еще тем обстоятельством, что Пикассо в своих композициях с музыкальными инструментами нередко включал нотные листы, например, в коллаж 1912 года «Гитара и ноты», впервые воспроизведенный Аксёновым и хранящийся сейчас в частном собрании в Венеции<sup>9</sup>. В последнем параграфе своей монографии (§ 115), предваряющем «Пolemическое приношение» и навеянное, вероятно, чтением книги Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872)<sup>10</sup>, Аксёнов писал о новаторской роли Пикассо: «С...» как мензур отдавались духу музыки, так отдавал художник творческую волю своему духу живописи. всю силу своего дарования направил на воплощение стихийных требований этого всевластного императива и был выброшен за пределы живописи, потому что иконография задыхается в цепях возможностей масляной темперы, как музыка в клетке 12 нот темперированного строя. Пикассо — попытка преодолеть отыгивающую технику и положить основание живописи средствами какого угодно материала».

В этом же параграфе Аксёнов вспоминал Амбруаза Воллара, но не в качестве модели знаменитого кубистического портрета Пикассо из собрания Ивана Александровича Морозова, а только как маршала произведений художника. По-видимому, Аксёнов в период между 1914 и 1917 годами не знал — да-



же по фотографиям — картины Пикассо из морозовской коллекции, происходящих из галереи Волгара и ныне хранящихся в ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве («Арлекин и его подружка», 1901; «Девочка на шаре», 1905; «Портрет Амбруаза Волгара», 1909–1910)<sup>4</sup>. Сейчас трудно установить, обращался ли Аксёнов с просьбой к Волгару о предоставлении фотографий с картин Пикассо, как это делал, например, Игорь Эмануилович Трайбар в 1904 году<sup>5</sup>. При этом Аксёнов писал (Э 83), как уже отмечалось выше, что в Париже трудно достать фотографии с картин молодого Пикассо.

Неизвестны не только источники получения фотографий для книги Аксёнова, но и точное местонахождение репродуцированных в ней пяти ранних работ Пикассо, как в период до Первой мировой войны, так и сейчас. Как правило, они находились прежде и находятся ныне в частных французских коллекциях, что говорит о выборе Аксёновым достаточно редких произведений художника. Среди них самой ранней, еще «испавской», работой была «Женщина с собачкой» (частное собрание, Париж)<sup>6</sup>, написанная в 1901 году в Мадриде, накануне «голубого» периода. Остальные произведения молодого Пикассо относились ко времени окончательного переселения художника во Францию в 1904 году и были созданы в основном в течение переходного этапа, распадающегося между «голубым» и «розовым» периодами. Все четыре графические работы были исполнены гуашью и пастелью: «Бедняк» (1904)<sup>7</sup>, «Женщина с вороном» (1904)<sup>8</sup>, «Материнство» (1905)<sup>9</sup>, «Акробаты» (1905)<sup>10</sup>.

Интересно, что Аксёнов репродуцировал вторую, французскую, версию «Женщины с вороном» (частное собрание, Франция), менее известную, чем американская (Художественный музей, Толедо, Штат Огайо, США)<sup>11</sup>. Пьер Дюк даже считал вторую версию неопубликованной и впервые экспонировавшейся на персональной выставке произведений художника 1966–1967 годов в Париже<sup>12</sup>. Среди пяти ранних работ Пикассо, воспроизведенных Аксёновым, наибольшую популярность среди отечественных авторов приобрела гуашь «Материнство» (частное собрание, Париж), рисунок к которой, датированный еще 1904 годом, воспроизводился, в частности, Михаилом Владимировичем Амзатовым в книге «Графика Пикассо»<sup>13</sup>. Среди семи кубистических произведений Пикассо, иллюстрированных в книге Аксёнова, было три натюрморта, которые рассматривались им в общем контексте анализа кол-

дажей и имитаций техники коллажа — «Nature morte (с песком)»<sup>17</sup>, «Nature morte (с обоями)»<sup>18</sup>, «Стакан абсента»<sup>19</sup>. Репродуцируя эти натюрморты 1912–1913 годов, он в то же время не называет их в тексте и не исследует по отдельности, так же как и картину 1913 года «Арлекин» (сейчас — Муниципальный музей, Гага)<sup>20</sup>, впервые воспроизведенную Аксёновым.

В книге «Пикассо и окрестности» приводятся и анализируются только три кубистические картины Пикассо, которые я упомянул в начале данной статьи: «Мадмуазель Леонн», «Арлезианка» и «Поэт»<sup>21</sup>. О последней Аксёнов писал в заключительной части своей монографии: «Уже в "Поэте" (<...> Пикассо прописывает волосы и усы своей модели: "под дерево", работая гребешком. Дело было, конечно, не в новизне приема (400 лет тому назад Пьер-де-Маре писал гребешком же одежду Марии Магдалины у креста "Распятия Христова"), а в ощущении безусловности, порожденном самой условной изображительностью»<sup>22</sup>. Аксёнов впервые описал этот прием на примере произведений Пикассо, хотя его открытие современные ученые приписывают Бракку, применившему его ранее в своих коллажах и якобы изумившего испанца работать гребешком по непроходящей краске»<sup>23</sup>.

Аналогичная имитация «под дерево» встречается не только в «Поэте», но и в других картинах Пикассо 1912 года, например в натюрморте «Бутылка "Перно"» из Эрмитажа, происходящем из коллекции Шукина<sup>24</sup>. Но, как и в других случаях, Аксёнов предпочитал анализировать работы художника не из московских коллекций, а из зарубежных собраний, преимущественно французских<sup>25</sup>. Вопросы, рассматриваемые здесь Аксёновым, сохраняют актуальность при изучении кубизма и, в особенности, при постановке проблемы «Пикассо и Брак».

Однако значение монографии Аксёнова выходит далеко за рамки французского кубизма. Не только репродукция с картины «Поэт», но и воспроизведения других работ Пикассо в книге Аксёнова (в частности, «Мадмуазель Леонн» и «Арлезианка») представляли интерес для его современников — русских художников-кубистов. Например, Казимир Малевич в своих кубистических произведениях 1913–1914 годов<sup>26</sup> не раз использовал прием имитации «под дерево» (в духе натюрморты «Бутылка "Перно"» и картина Пикассо «Поэт»). Позднее, в 1920-е годы, Малевич включил в одну из теоретических таблиц репродуцируя с полотна Пикассо «Мад-

художель Леони<sup>19</sup>. Другой, неизвестный нам, русский художник-авангардист (либо Любовь Попова, либо Надежда Удальцова или, скорее всего, Александр Веснин) сделал в 1910-е годы зарисовку с картины Пикассо «Арлезианка». Если об авторе этого рисунка, находящегося в одном из тех названных «Альбомов Татлина», можно дискутировать, то его источник, ранее неизвестный и определенный недавно мною, совершенно бесспорен — «Арлезианка» Пикассо<sup>20</sup>.

Художники русского авангарда — это также «аксёновская» тема, но в основном вне книги «Пикассо и окрестности». Правда, Аксёнов критически отзывался о теоретическом трактате Малевича «Супрематизм», но, с другой стороны, Аксёнову принадлежит важная статья о посмертной выставке Поповой, включавшей и супрематические работы художницы<sup>21</sup>.

В заключение отмечу, что мне хотелось не только обобщить известное о книге Аксёнова, но и привести новые данные о ней и ее авторе (в частности, новые аргументы в пользу пребывания Аксёнова в Париже и посещения им Салона независимых 1914 года, где были выставлены работы русских художников-авангардистов). Все вышесказанное, как мне кажется, показывает, что небольшая монография Аксёнова — это совершенно гениальная книга, чрезвычайно насыщенная актуальной проблематикой кубизма, не утратившая своего значения вплоть до сегодняшнего дня. Я сосредоточил свое внимание на теме «Пикассо», тогда как проблема «Окрестностей» еще нуждается в более подробном освещении. Хотя книга Аксёнова уже переиздавалась в 1998 году, мне кажется, что желательнее новое издание, включающее несколько вступительных статей и детальный комментарий, как к 113 параграфам, так и к приложению. Все это необходимо для того, чтобы конкретизировать роль Аксёнова как первооткрывателя темы «Пикассо» в монографическом плане. Данный текст я рассматриваю как попытку написать комментарий и одну из статей к будущему переизданию книги Ивана Александровича Аксёнова «Пикассо и окрестности».

<sup>19</sup> Любовь ИА Пикассо и окрестности. М. [Центрафуд], 1917. С. 57 (далее: Аксёнов 1917). Страницы этой книги пронумерованы с 3-й по 62-ю. На следующей странице — оглавление и список иллюстраций, состоящий из десяти пяти наименований. 113 параграфов разделены

на четыре части (римская цифра «II» повторена дважды «Политическое приношение» (с. 46–62) завершается заголовком под названием «IIгоу» [=Послание=]. Эпизод Аксёнова отчасти напоминает книгу Фредрика Ницше «Человеческое, слишком человеческое», и в частности отдел четвертый «О зловолиях» (аф.145–25). Эта книга, как и другие предш Ницше, была в это время издана на русском языке в переводе С.Л. Франка (*Мирное Ф. Полное собрание сочинений*, Т. III, М., 1911).

<sup>4</sup> Аксёнов 1917, с. 59.

<sup>5</sup> Там же, с. 58.

<sup>6</sup> Там же, § 14, 60.

<sup>7</sup> Там же, § 37, 38.

<sup>8</sup> *Art 1917, Le Picasso Fifty Years of his Art*. New York, Museum of Modern Art, 1946 [1974] P. 16, 29.

<sup>9</sup> См. *Picasso and Braque: Pioneering Cubism* [срн. с.с.]. By W. Rubin. New York, Museum of Modern Art, 1969 P. 15–41 (далее: Rubin 1969). См. также: Rubin A. Пикассо и Брак глазами Клементы Масевича // Вопросы искусствознания, XI (2/97). М., 1997. С. 199–200, 210–211, прим. 5, 8–12 (далее: Rubin 1997).

<sup>10</sup> См.: *Cubism du Musée national d'art moderne* (Centre du Georges Pompidou), 1980, № 4, P. 519–520 (trad. française par Lucia Porcra et Dominique Moysen). См. также: *Daté P. Dictionnaire Picasso*. Paris, 1995, P. 12 (далее: Daté 1995).

<sup>11</sup> *Daté P., Kosloff G. Picasso: the Blue and Rose periods*. New York Graphic Society Ltd. Greenwich, Connecticut, 1967 (далее: *Daté-Kosloff* 1967; при ссылке на номер каталога Д–В).

<sup>12</sup> *Daté P., Kosloff G. Catalogue raisonné du cubisme de Picasso, 1907–1916*. Neuchâtel, 1979 (далее: *Daté-Kosloff*; при ссылке на номер каталога Д–В).

<sup>13</sup> Ранние работы Пикассо, воспроизведенные Аксёновым: 1) «Женщина с собакой», 1901 (Д–В, III, 9); 2) «Женщина с коровом», 1904 (Д–В, А, 7); 3) «Ведьмы» [=The Sorcery=], 1904 (Д–В, D, XI, 7); 4) «Материнство», 1905 (Д–В, XII, 4); 5) «Ааробаты» [=Alpety=], 1905 (Д–В, XII, 20). Кубистические произведения Пикассо в книге Аксёнова: 1) «Мадонна Леоны», 1910 (Д–В, 340; упомянута А. Соффичи, но, скорее всего, не воспроизведена во флорентийской галереи «La Voce» за 7 декабря 1912 года; см. также: *Daté-Kosloff* 1979, P. 275, Д–В, 451); 2) «Арлезианка», 1912 (Д–В, 497; фигурировала на выставочной выставке 1913 года, но нет указания на ее воспроизведение в каталоге); 3) «Поэт», 1912 (Д–В, 499; воспроизводился и репродуцировался в каталоге южненинской выставки 1913 года); 4) «Бювет "Терри" и карты», 1912 (Д–В, 499 [Национальная галерея, Прага; ранее – собрание Викенто Крамаро, Прага]); 5) «Питеры и нелы» [=Натюрморте с собакой, по Аксёнову], 1912. (Д–В, 506 [Настоящее собрание, Карина]); 6) «Арлезиан», 1913 (Д–В, 618); 7) «Бутылка, кларнет, скрипка, галстук, бювет» [=Натюрморте с песком, по Аксёнову], 1913 (Д–В, 623).

<sup>14</sup> *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*. / Edited by Marilyn McCully. London, 1981. P. 113–118 (далее: McCully 1981).

<sup>15</sup> *Ibid.* P. 112.

<sup>14</sup> *Аксёнов* 1917, с. 46–62.

<sup>15</sup> *Григорьев* А.С. Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника из советских музеев. Л., 1989. С. 135–136 (Подозванов ошибочно назвал Аксёнова Пинакентисом). А.С. Подозванов отмечает, что не только Аксёнов, но также и Гриняевко полемизировал с Бердяевым (*Там же*, с. 131).

<sup>16</sup> *Аксёнов* М. Иван Александрович Аксёнов: эскиз к портрету // *Искусствознание*, 2/98. М., 1998. С. 525–539 [в особенности с. 532] (в развернутом послесловии Аксёновой к переводчику-книжки Аксёнова сохранились биографические сведения об авторе, а также анализ его деятельности в качестве поэта, литератора, критика и переводчика). В этом номере журнала «Искусствознание» см. *Аксёнов* И.А. Пикассо и окрестности. С. 484–525 (далее *Аксёнов* 1998).

<sup>17</sup> *Халитов* М.В. *Слеп-А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остраинности*. М., 2001. С. 61, 63, 64, 66, 67, 71, 78, 80, 81, 83, 87, 89, 94 (правда, в этой книге при ссылке на монографию Аксёнова не всегда точно указаны параграфы).

<sup>18</sup> *Там же*, с. 81.

<sup>19</sup> Книга Аксёнова, датированная автором июнем 1914 года, была издана в 1917 году. Видимо, приложение к монографии было написано между 1916 и 1917 годами. Ранее в уже затронутой проблематике книги Аксёнова (см. *Аксёнов* 1997, с. 200, прим. 10).

<sup>20</sup> Наряду с Пикассо в книге Аксёнова рассматриваются творчество Матиса (§ 34, 35), Сезанна (§ 76), Матисса (§ 17, 88), Дерена (§ 25, 37), Лже (§ 23, 41), Делоне (§ 108) и других мастеров начала XX века. Возможно, третья часть книги И.А. Аксёнова («О духовном в искусстве и Вечном-вневременном в жизни», § 51–80) включает в себя и наде подтемы как перекликающимся сочинениями Гете и Пикассо, так и обращение к трактату В.В. Кандинского «О духовном в искусстве» (1911–1912), опубликованном в России в 1914 году. См.: *Кандинский* В.В. *Набранные труды по теории искусства*. В 2 т. Т. I. 1901–1914. Под ред. Н.В. Антоновой, Д.В. Сарабьянова, В.С. Турчина. М., 2001. С. 96–115. Комментарий Н.П. Подольской, с. 344–357 (история публикации трактата «О духовном в искусстве», напечатанном в «Трудах 2-го Всероссийского съезда художников», декабрь 1911 – январь 1912 года. Петроград, 1914. С. 47–74).

<sup>21</sup> *Аксёнов* И. *Указ. соч.* С. 552.

<sup>22</sup> *Григорьев* А.С. *Указ. соч.* С. 135.

<sup>23</sup> *Там же*, 1995, 1. 2.

<sup>24</sup> *Там же*.

<sup>25</sup> *Аксёнов* 1917, § 78 (*Аксёнов* 1998, с. 505). Как правило, в дальнейшем, при указании параграфов, мы не будем указывать соответствующие страницы в обоих изданиях книги Аксёнова.

<sup>26</sup> Издание 1917 года включало 62 страницами авторского текста и 12 иллюстраций произведений Пикассо.

<sup>27</sup> *Аксёнов* 1917, с. 62.

<sup>28</sup> *Аксёнов* И. *Указ. соч.* С. 552, прим. 52.

<sup>29</sup> *Григорьев* А.С. *Указ. соч.* С. 133, прим. 129.

<sup>30</sup> *Аксёнов* И. *Указ. соч.* С. 526.

<sup>10</sup> Там же, с. 525–526.

<sup>11</sup> См.: *Daix* 1995, p. 319, 851. П. Даис не упоминает факты знакомства Александры Эстер с Пикассо и его картиной «Авантиссонские девушки».

<sup>12</sup> См.: «Les Deux Femelles d'Avignon» // *Studies in Modern Art*, No. 3, Special Issue by W. Rubin, M. Szebel, J. Cooney, New York, Museum of Modern Art, 1994, p. 154 (далее: *Rubin* 1994).

<sup>13</sup> См.: *Daix—Wasselin* 1979 (D—B, 497). Возможно, что А. Соффрин, а не Н.А. Асёнова первым опубликовал «Арлезианку» Пикассо. О Соффрине как вероятном источнике сведений о Пикассо для книги Асёновой мне говорили сразу несколько ученых, в частности Мерилин Мак-Калли (устно, 1999 [*McCallif*]) и ГФ. Коваленко (устно, 1999). По сведениям ГФ. Коваленко, Арсеню Соффрину и Александру Эстер анкла и работали вместе в Париже в течение 1912–1914 годов. Хотя ГФ. Коваленко в своей книге «Александра Эстер» (М., 1993, с. 51) пишет о знакомстве художницы с Аполлинером, Браком и Пикассо (и о том, что Эстер видела «Авантиссонских девушек»), мы считаем, что эти сведения нуждаются в дополнительной проверке. См. также *Daix* 1997, с. 209–210, прим. 2.

<sup>14</sup> *Асёнова* 1917 («Полемическое приложение»), *Асёнова* 1998, с. 520.

<sup>15</sup> Почти все художественные работы Пикассо, воспроизведенные Асёновой, принадлежат Д.-А. Каневскому. Фотографии с этих произведений (так называемые «сливки Каневского») были довольно широко известны в 1910-е годы в Европе.

<sup>16</sup> П. Даис специально исследовал вопрос о картине «Vroloin». См.: *Daix* 1995, p. 794.

<sup>17</sup> *Асёнова* 1917, § 83 (*Асёнова* 1998, с. 506).

<sup>18</sup> См.: *Daix* 1995, p. 678–679, 888. См. также *Daix—Boudaille* 1967, p. 242 (D—B, XII9). П. Даис не упоминает здесь Асёнову, как в связи с акварелью, так и в связи со скелет «Две подруги» (D—B, XII8). Последняя была опубликована Аполлинером в статье 1905 года («La Plume»), которая, как и предполагалось, была известна Асёновой. Эта статья Аполлинера (текст и иллюстрации к ней) частично перепечатана в журнале «Сибирь» (1981, № 6, p. 76–77), упомяном в нашем примечании 55.

<sup>19</sup> *Daix* 1995, p. 679.

<sup>20</sup> *Вар.АН*, в. Ор. ст. p. 34.

<sup>21</sup> *Асёнова* 1917, с. 52 («Полемическое приложение»), *Асёнова* 1998, с. 519. Правда, Асёнова не отметил присутствия в коллекции Щукина копии и картины «Семь комедиантов» из Виллентона, хотя эта графическая работа Пикассо воспроизводилась Витгенштейном в журнале «Аполлон» за 1914 год (с. 69). Цветную репродукцию этого рисунка, исполненного гуашью («Комедианты»), см. в кат.: *Лихачева АС*. Указ. соч., № 12, кн. 14. К сожалению, гуашь «Комедианты» отсутствует в каталоге: *Белозонна МА, Мухоморова ЕВ*. ГМИИ им. А.С.Пушкина. Собрание живописи. Французской второй половины XIX–XX века. М., 2001 (используем не приводится даже в рубрике «Пастель, гуашь, акварель», в которую включена, например, «Испанка с острова Майорка» Пикассо, находящаяся на интернет-странице живописи, № 238).

<sup>22</sup> См.: *Maafonia LA*. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930, Dresden, 1978, S. 355, Abb. 28. См. также *Daix* 1997, с. 209–210, прим. 1, 6.

<sup>24</sup> См.: Douglas C. Kazimir Malevich, New York, 1994, p. 74–75, pl. 14.

<sup>25</sup> См.: *Ibid.*, p. 70–71, pl. 12. Здесь же см. третью картину Малевича («Утро после выюги в деревне», *Ibid.*, p. 66–67, pl. 10), демонстрировавшуюся в 1914 году в Париже и ныне хранящуюся в Музее Гугенхайма в Нью-Йорке. Как и предположительно, она была продана Малевичем с выставкой в Берлине, о чем художник сообщил Л.А. Кудину в письме от 7 мая 1927 года. Упомянутое письмо не раз публиковалось (например, в каталоге «Казимир Малевич в Русском музее», СПб., 2001, с. 394–396, прил. 14 «Продал свою зимку за 2000 рубликов»). Однако, насколько мне известно, отождествление упомянутой Малевичем «Зимки» с его картиной «Утро после выюги в деревне» не было сделано другими исследователями.

<sup>26</sup> Подробное см.: Байин А.А. Книга А. Пика и Ж. Мистенже «О кубизме» в восприятии русских художников и критиков // Русский авангард: Проблемы репрезентации и интерпретации. Сборник по материалам конференции «Музей в музее», Государственный Русский музей, 1998, Санкт-Петербург, 2001, с. 245–269 (далее: Байин 2001).

<sup>27</sup> Байин 2001, с. 264, прил. 56 («Витализация» Пика были воспроизведены в книге «О кубизме» [М., 1913, перевод М.В.] на стр. 77).

<sup>28</sup> Сборник статей по искусству. Издание общества «Буденный восток». Вып. I, М., 1913, с. 53–61 (глава о Фернанде Леже по конг. Е. Аполлинариад). В этом сборнике была также опубликована статья Н.А. Асеева «К вопросу о современном состоянии русской живописи» (с. 3–36). См.: *Архивные G. Les Femmes Cubistes (Медиагольк Verlagsgesetz), Paris, 1913, p. 64–68* («Femmes Cubistes»). См. также: *Ibid.*, p. 14 (ср. Пикассо-кубизма с хирургом, расколоченным труп), p. 15 («quintessence d'émulsion»).  
<sup>29</sup> *Труды ИИИИ. Французские собрания СМШРомана // Аполлон. Январь-февраль 1914, № 1–2, с. 3–46* (в особенности с. 28–37, 43–44); *Труды ГИИ. Демонизм и современность (Мысли о французской живописи) // Там же, с. 64–75*.

<sup>30</sup> См.: *Кавалерский В.В. Указ соч. Т. 1, с. 96–156*. См. также выше примечание 20.

<sup>31</sup> См. комментарий М. Мак-Калли к публикации отрывка из конг. Асеева (*Москву* 1981, p. 113, 118, note 1). Воспроизведения картины «Женщина с грушанкой» и скульптуры «Голова женщины (Фернанди)» см. в кн.: *Bayin W. Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art, New York, 1972, p. 60–61*. См. также: *Bayin–Bainin 1979* (D.–B., 290, 291).

<sup>32</sup> *Труды ИИИИ В.В. Указ соч. с. 35*. См. также: *Байин 2001, с. 346, 360, прил. 21*.

<sup>33</sup> *Труды ГИИ Указ соч. с. 72–73*. Воспроизведена ориентация «Вид с фруктов» (ГР 916), весна 1909, тогда как Чупков, по-видимому, писал в обобщенном виде о двух других ориентациях: натюрморты — 1908 года («Зеленая миска и черная бутылка» и «Бидон и виллы») — ГР, давая им одно, несколько волюное, название: «Синие сосиски».

<sup>34</sup> В книге Асеева здесь (§ 162) в названии этикетки на бутылке «Уход Маго» были допущены опечатки, которую я исправил в приведенной выше цитате (правда, в этом месте — в издании 1998 года — не одна, а несколько опечаток в § 162). Вероятно, в ней Асеев под-

разумел один из коллажей Пикассо 1913 года, например композицию из Центра Помпиду «Bouteille de Vieux-Mais, verre et journal» (D—R, 606).

<sup>17</sup> Воспроизведение этой каллиграммы см. в журнале, специально посвященном Аполлинеру: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, № 6, P. 80* (далее *Cahiers 1981, № 6*). Воспроизведение графического портрета Аполлинера 1913 года см. в кн. *Days—Weekend 1979* (D—R, 579).

<sup>18</sup> См. *Cahiers 1981, № 6, P. 79, рр. 13*. Здесь же (ibid. P. 79, pp. 11), репродуцирован натюрморт из парижской галереи, именованной названием журнала «Les Soirées de Paris».

<sup>19</sup> Сведения о пяти русских подписчиках журнала «Les Soirées de Paris» (пятью была Н.М. Давыдова) были любезно сообщены мне Г.Ф. Колосилом.

<sup>20</sup> *Вест.АН, в. Ор. ст. P. 84*.

<sup>21</sup> *ТрудыИИЭА Указ. соч. С. 28–31*. Ср. *Асёнова 1917 (1998), § 14, 37, 38, 60*. Ассюно источник пишет фамилию брака (с другим «о» на конце), как и фамилию [Им]Прокс.

<sup>22</sup> *ТрудыИИЭА Указ. соч. С. 30–31*. Ср. *Асёнова 1917 (1998), § 22*.

<sup>23</sup> *Асёнова 1917* («Полемическое приложение»); *Асёнова 1998, С. 518*.

<sup>24</sup> Там же (*Асёнова 1998, С. 520*).

<sup>25</sup> Там же (*Асёнова 1998, С. 518*). См. *Days—Weekend 1967, P. 200* (D—R, VI, 22). Здесь автор приводит сведения о каталоге выставки 1913 года в Кёльне, где ниде-борнские картины назывались так же, как у Асёновой: «Старый Пьеро».

<sup>26</sup> *ТрудыИИЭА Указ. соч. С. 35*. См. также *Асёнов 2000, С. 246, 260*, прим. 21.

<sup>27</sup> *Асёнова 1917, С. 60* («Полемическое приложение»); *Асёнова 1998, С. 524*.

<sup>28</sup> Асёнов (1917, С. 52; *Асёнова 1998, С. 519*) в приложении к своей книге давал далеко не полную картину нуэвийской галереи «Период 1906–1907 годов совершенно не представлен у Шюваля (так же как «синий» и «розовый»)». Возможно, такое неверное заключение было сделано Асёновой в силу того обстоятельства, что в журнале «Аполлон» за 1914 год не были репродуцированы некоторые знаменитые картины Пикассо из нуэвийской коллекции: «Старый еврей с мальчиком» (1903, ГМИИ); «Портрет Солера» (1903, ГЭ); «Стеклянная посуда» (1906, ГЭ); «Поясная фигура обнаженной женщины» (1907, ГЭ); «Танец с драмированной» (1907, ГЭ).

<sup>29</sup> *Асёнова 1917, С. 48* («Полемическое приложение»); *Асёнова 1998, С. 516*. Вероятно, здесь критика Асёнова распространилась не только на Н.А. Бердяева, но и на других авторов, в частности на С.Н. Вулганова и его тенденциозную статью о Пикассо (*Вулганов С.Н. Три краски // Русская мысль, 1915, № 8*).

<sup>30</sup> *Бердяев И.А. Пикассо // София, 1914, № 3, С. 57–58, 61–62*. С небольшими поправками и дополнениями включена в брошюру: *Бердяев И.А. Критика искусства, М., 1918* (репринтовое издание: М., 1990, С. 55). Далее: *Бердяев 1918 (1990)*.

<sup>31</sup> *Бердяев 1918 (1990), С. 55*.



<sup>14</sup> Кавинский В.В. Указ. соч. С. 363, прим. 53, 54. См. также наши приложения 20, 50.

<sup>15</sup> Ахшеров 1917. С. 66 («Полемическое приложение»); Ахшеров 1998. С. 224. Повора об эволюции Пикассо, Ахшеров в то же время справедливо отметил, что наиболее важные стороны его творчества не претерпели существенных изменений (§ 47).

<sup>16</sup> Там же, § 38, 46 (Ахшеров 1998. С. 494–495).

<sup>17</sup> Ахшеров 1917 («Полемическое приложение»); Ахшеров 1998. С. 520. Сравнительно недавно в отечественной литературе было высказано предположение, что автопортретом Д. Бурлова «Сидящая фигура из сборника «Духовная жизнь» (1915) была типом правый сиделой женщиной на картине Пикассо «Английские девушки». Последнее предположение было известно по фотографии, присланной Александрой Востер из Парижа. См.: Дольгов & Книга русского футуризма. М., 1998. С. 54–55, прим. 49–50.

<sup>18</sup> См. каталог выставки *От Моне до Пикассо: Морозов и Шухман* – русские коллекционеры. Эксп. – Москва – Санкт-Петербург, 1993–1994. С. 455, № 117 (далее кат. Морозов–Шухман).

<sup>19</sup> Воспроизведение картины Брака «Большая обнаженная» см. в журнале «Золотое руно», 1909, № 3–3. С. 26, 29–30. См. также: Рабиц 1989. Р. 87; Таубин 1997. С. 199, 210, прим. 5.

<sup>20</sup> См. кат. Морозов–Шухман. С. 63, с. 435–436, № 118, с. 423–424, № 98–99. См. также Ахшеров 1917. § 17, 29; Ахшеров 1998. С. 518. Ахшеров упоминал картину Сезанна «Пьеро и Арлекин» под ее французским названием («*Marionnettes*»). Описанная Ахшеровым картина Матисса (§ 17) может также быть отождествлена с полотном «Фрукты, цветы, ваза» «*Traité*» (1909, 179). Однако этот авторпортрет принадлежит коллекции И.А. Морозова.

<sup>21</sup> Бердяев 1918 (1990). С. 5–7.

<sup>22</sup> Ахшеров И.А. Пикассо и окрестности // Искусствоведение. 2/98. М., 1998. С. 484–525.

<sup>23</sup> См.: Дале–Вольфф 1979 (D.–V., 506). См. также: Рабиц 1989. Р. 251.

<sup>24</sup> Мюссе Ф. Сочинения в двух томах / Под ред. И.А. Савельева. Т. 1. М., 1990. С. 57–157, 773 (перевод Е.А. Рачинского).

<sup>25</sup> См. кат. Морозов–Шухман. С. 120, № 108, 116. Первые репродукции морозовских картин Пикассо появились уже после 1917 года, т.е. после выезда в эмиграцию Ахшера.

<sup>26</sup> См.: Грейбур М.Р. Мои жизни. Автобиография. М., 2001. С. 196 (Грейбур просил Волжара сфотографировать две неизвестные им картины Пикассо «голубого» периода, одна из которых впоследствии оказалась в коллекции Шухмана). См. также Дале 1995. Р. 408 (по ссылке на книгу Валентины Маркис, изданную во Франции в 1971 году). По сведениям А.С. Подольска (Указ. соч. С. 121, прим.110), первый опубликованный в русской прессе работой Пикассо был офор «Ранн [Трагедия] безымян», относящийся к «голубому» периоду и воспроизведенный в журнале «Аполлон» (1910, март).

<sup>27</sup> Дале–Вольфф 1967. Р. 154 (D.–V. III. 9).

<sup>28</sup> Там же Р. 249 (D.–V. D. XI.7).

<sup>29</sup> Там же Р. 342 (D.–V. A.7).

<sup>10</sup> *Ibid.* (D.–B., XI 4).

<sup>11</sup> *Ibid.* (D.–B., XII 20).

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 342 (D.–B., XI 10). Эта версия «Женщина с коронкой» (Толмак) считается первой, в отличие от реплики, сделанной несколькими днями позднее в востроноведственной Асольной (D.–B., A.7).

<sup>13</sup> *Ibid.* P. 342.

<sup>14</sup> *Dreyfuss M.F., Alamyron M.B. Grafika Picasso. M., 1967, vol. 1.*

<sup>15</sup> См. *Daly–Lacoste 1979* (D.–B., 623). «Boncille, diatome, vitron, journal, verre» (Художественный музей, Верн). В действительности этот натюрморт исполнил Пикассо без применения стекла. В данном случае неточное название этого натюрморта в книге «Пикассо и окрестности» отражает неверное представление автора о технике его исполнения. Впрочем, подобного рода неточность для Асольной скорее исключение, чем правило.

<sup>16</sup> Современное название этого натюрморта — «Гитара и ноты». См. *Ibid.* (D.–B., 566) «Guitare et feuille de musique» (Collection de Pedro Vallsella B. Slevostka, Caracas).

<sup>17</sup> См. *Ibid.* (D.–B., 450) «Verre de Fernand et cartes» (Прага).

<sup>18</sup> См. *Ibid.* (D.–B., 618) «Abejoir» (Тага).

<sup>19</sup> *Асольная 1917*, § 44, 94 («Полемическое приложение»); *Асольная 1998*, С. 495, 508, 523–525.

<sup>20</sup> *Асольная 1917*, С. 59 («Полемическое приложение»); *Асольная 1998*, С. 524.

<sup>21</sup> См. *Daly 1995*, P. 350, 728, 835. Здесь (*Ibid.* P. 121–133) Дэй также обсуждает как проблему «Пикассо и Бран», так и вопрос о переносе в изобретении некоторых технических приемов, например вытиски под дерево и применения эмали под названием «Брэн».

<sup>22</sup> См. *Ibid.* P. 117. См. также каталог выставки в Эрмитаже: *Вейль А.А. Пабло Пикассо (1881–1973). 25 шедевров извозвещено из музея Нью-Йорка, Ватсона и Паркса. Л., 1990*, С. 3, 9, прим. 8, № 7 («Порт», 1912).

<sup>23</sup> Если большинство кубистических произведений Пикассо, репродуцированных Асольной, принадлежали в то время Канейберу (и до 1914 года находились во Франции), то ранние работы художника принадлежали, вероятно, не галереи Воллара в Париже.

<sup>24</sup> Например, в картинах Малевича «Борова и охотники» (1913, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Трилетняя женщина» (1913, Государственная Третьяковская галерея, Москва) и «Музыкальные инструменты» (1913–1914, Стедлайф музей, Амстердам).

<sup>25</sup> См. *Вейль 1997*, С. 200, 211, прим. 14 («Малевича Леон» Пикассо воспроизведена в шестой таблице Малевича, хранящаяся в Стедлайф музее, Амстердам). В связи с картиной «Mlle Leonie» Асольной упоминал книгу Макс Жакоба «Св. Матерель» (см. *Асольная 1998*, С. 520, здесь — чуть ли не единственное примечание редактора журнала «Искусствоведение»).

<sup>26</sup> Востроноведственная «Арлезианка» Пикассо и рисунка с нее русского художника см. *Вейль 2001*, С. 255, с. 262, прим. 68.

<sup>27</sup> См. *Асольная Н. Указ. соч.* С. 533–534, прим. 64, 65. См. также *Сара-Баллон, Д.В. Любовь Пикассо М., 1994*, С. 6–11, 30–31. Вероятно, Асольная также коллекционировала произведения русских художников-аван-

гардистов. По крайней мере, ему принадлежала картина Поповой «Портрет с гитарой» (1914). Воспроизведение последней см. в каталоге выставки «Von Malewitsch bis Kabakov. Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Ludwig». Eine Ausstellung des Museums Ludwig in der Josef – Haubrich – Kunsthalle, Köln, 16 Oktober 1993 – 2 Januar 1994, Abb. 10, Kat. 221, S. 175.

## ЛАРИОНОВ И ПИКАССО. ЛЮБОВЬ – ВРАЖДА

Искусство Пабло Пикассо производило на Михаила Ларионова огромное впечатление. В начале 1910-х годов он жадно знакомится с каждой новой работой Щукина. «Пикассо, — писал Ларионов, — один из самых удивительных художников нашего времени». Стремясь к «наивной реальности», он «наклеивал обои, газетные вырезки на картину, писал с песком, с мелким стеклом, делал гипсовый рельеф, лепил предметы из шпатель-маше»<sup>1</sup>. Не эти ли впечатлениями мы обязаны, кстати, рельефным грунтам некоторых из ларионовских лучистых холстов? На выставке «1915 год» он не только наклеивает на портрет Натальи Гончаровой куски газет и афиш, но и демонстрирует острое разнообразие рельефов из фарфоровых черепков, золоченой бумаги и т. п.<sup>2</sup> В 1912–1914 годах ему удалось заразить своим увлечением иных мастеров из своего окружения. В «Крестьянах, собирающих виноград» (Уфа) Гончаровой, как и в ее «Кубистической композиции» (Третьяковская галерея), — следы впечатлений от «Фрагмента» Пикассо (1908). Под обаянием французского мастера и Михаила Ле Дитто: «В голове сидят пикассовские формы с последним взглядом к Щукину. Немного подгнившая как-то их монументальной убедительности. Поразила меня в этот раз исключительная простота концепции в живописи Пикассо. Она заключена только в материале и страшно индивидуальна»<sup>3</sup>.

Летом 1914 года произойдет знакомство Ларионова и Пикассо. В письме к К. Михайловой, отправленном из Парижа, Ларионов предлагает устроить в ее салоне персональную выставку Пикассо<sup>4</sup>. Очевидно, они договорились об этом в те недолгие дни, когда и Ларионов, и Гончарова оказались в Париже в связи с премьерой «Золотого петушка». После отъезда в 1915 году из России оба вместе с Пикассо станут сотрудничать с дягилевской антрепризой. В апреле 1917 года в Риме Дягилев устроит в *Grand Hotel* выставку Ларионова, Гончаро-

вой и Пикассо. В фойе театра *Сованьи*, где проходили гастроли джаз-оркестра, Ларионов будет выставляться вместе с Пикассо и итальянскими художниками. Совокупление стилистических приемов Ларионова и Пикассо публика сможет сделать в сезон 1921 года в Париже, где прокофьевский «Шут» в оформлении Ларионова пройдет в один вечер с балетом «Кадро-фланенко» в декорациях Пикассо.

И позднее они будут работать бок о бок друг с другом. Ларионов считал, что Пикассо знает цену его искусству<sup>6</sup>. Их связывают приятельские отношения. Как показывают поздние записи, Ларионов посещает каждую выставку Пикассо и с вниманием изучает посвященную ему литературу.

Но говорит ли это о близости живописцев? Нет, в чисто творческом отношении они, скорее, далеки! Мы знаем, что Татлин называл в качестве своих учителей и Ларионова, и Пикассо<sup>7</sup>, однако каждому из них был, очевидно, обидан разными сторонами своего творческого опыта.

Зачем тогда сравнивать столь непохожие друг на друга фигуры? Дело в необычайной важности, какую приобрело искусство Пикассо для самосознания Ларионова. Его внимание неотступно приковано к этому мастеру, его отношение к нему можно определить как своего рода любовь-вражду или притяжение-отталкивание. Уже в российский период он резко противопоставляет свои и его работы, во французские же годы творческий облик Пикассо будет для него олицетворением некоторых непринятых качеств современного поколения искусства, а сам он — подобием «слепого гения», от власти которого не было сил оторваться.

Наиболее глубинные черты менталитета и в самом деле разводили художников. Основное — в отношении к непрестанно текущему времени. У Пикассо мир представлял открытым всем мифологическим бедням и вместе с тем как бы от века данным; у Ларионова — скорее, непрерывно движущимся потоком. Сохранялась архаичная запись, принадлежавшая к позднему времени, но превосходно выражающая природу всего его творчества. «Нет ни одного предмета, — пишет художник, — ни одного из существующих на земле, которые были бы не наполнены для меня бесконечным смыслом и не освещены прелестью скоро проходящей жизни, совсем не нужной и не думающей ни о какой надобности — по которую хотелось бы задержать <...> как можно дольше. Вот почему я на-

ловусь в полном расстройстве перед произведениями искусства, так как только они могут жизнью держат и дают быт колы»<sup>1</sup> (курсив мой. — ГЛ).

Из подобного отношения к жизни вытекало у Ларионова прежде всего восприятие жестко очерченных живописных систем. Живописная система (с его точки зрения) — это совокупность методов, однажды найденных живописцем и совершенствующихся лишь по картинкам в картинку. Создать систему сознательно в его глазах — вернуться спиной к текущей реальности, перенести акцент с ее непрерывно меняющихся очертаний на нечто устойчивое и тем самым максимально текущей натуре.

Его художественная вера — в свободе от какого-либо диктата по отношению к натуре, в благовоении перед возможностью нам случайности ее ситуаций. Эта вера — не только в тарасовских пасущихся гусях, но и в фигурах солдат под заборами и в не меньшей мере в «лучизмах», казалось бы уже порвавших со зримой натурой. Даже и беспредметные ларионовские «лучизмы» можно было бы назвать беспредметными импрессионизмом, настолько в них нет налета над натурой, ничего идущего не от цветного скользящего мира, а от отвергнутой живописной системы. Малевич, находивший в искусстве Сезанна, в кубизме, в супрематизме устойчивый «прибавочный элемент», не нашел бы в лучизме Ларионова ни малейшего намека на такой «элемент», ничего «прибавленного» к проскальзывающему миру, идущего не от самого этого мира, а от какой-то последовательно примененной живописной идеи. По отношению к ларионовскому лучизму можно было бы говорить не о вторжении художника в жизнь, но о непосредственном выдвиге ее живописцем. Определяя особенности лучизма (на его «реалистический» стадию, как он сам выражался), Ларионов — в силу кубизму — говорил об изображении предмета «не таким, каким мы его знаем, а каким видим»<sup>2</sup>, о «цветной пыли» в межпредметном пространстве<sup>3</sup>; по мнению Е.Ф. Ковтука, эта «пыль» перекочевала в ларионовский лучизм пряником из работ, подобных пунтилистской «Идишке» 1905 года<sup>4</sup>. Говоря о Ларионове, стоит думать не о системах, но, скорее, о способах художнического «смотрения» — при котором от предметов начинают и время распространяться лучи) или, напротив, «расширенного», о котором пишет М.В. Матвонин.

Отсюда ларионовские пристрастия к тем или иным живописцам-французам. На раннем этапе это был Клод Моне, не сформировавшееся ничем навязанное цветовой поверхности рунских соборов, позднее — Ван Гог, увлеченный стихийной чувственностью таинской живописи. Ларионов всю жизнь благоволил к Боннару, находя в его полотнах не верность живописной системе, но благодарность к естественным краскам, живущим в естественном освещении<sup>57</sup>.

Но отсюда и восприятие других французков, и прежде всего создателей жестко очерченных живописных систем — сезаннизма, кубизма. Еще недавно — в 1910–1911 годы — он призывал Гончарову ориентироваться на Сезанна. «...зная то, что тебе нужно, — писал художник, — можешь вполне уравновесить форму цветом и живописью. Как это было у Сезанна — но только ты будешь это делать полнее <...> Ты и позднее живешь, и знаешь по примеру многих народов, что все это гораздо шире»<sup>58</sup>.

В 1913-м он уже протестует против распространения сезаннизма, подынившего себе все больше последователей в России и в Западной Европе. Повторю, живописная система сезаннизма (с его точки зрения) создается, повернувшись спиной к скользящей природе, в процессе «кабинетной работы», переходя из картины в картину. Любую эксплуатацию приема Ларионов называет «академизмом». После того как сезаннизм вполне утвердился у живописцев «Бубнового вальса», он порывает с этим объединением. «Бубновый вальс», по его словам, «расцвел прекрасным академическим цветом», «половина их экспозиции» 1913 года паразитирует на «части одного из сезанновских пейзажей»<sup>59</sup>.

С тех же позиций Ларионов станет отрицать и систему кубизма, сохранив всеприкинь к этой линии в течение всей своей жизни: он будет не признавать искусства Дерена, Брака, Леже, Вламинка, Дюфи и прежде всего Пикассо как основоположника системы кубизма. В русские годы он противопоставлял Пикассо футуристам, в число которых поощаля и себя. Футуристы «любят современную жизнь и прославляют ее. Пикассо же их восприятие «перекладывает по-своему», вводит «более сдержанный и гармонический цвет» и тем самым «приближает [свои полотна] к музейному искусству», или, что то же, к «академизму»<sup>60</sup>.

Еще большую остроту такие оценки приобретут во французский период, замечательная уже не на страницах статей,

как в России, но в черновых записках, сохранившихся в архиве художника<sup>17</sup>. Основные упреки кубизму те же, что и в 1913 году, — в известной жесткости живописной системы, не обращенной к *плывущей реальности*. Ларионов пишет о «современной фабрике модернизма...» в лице все тех же Дерена, Брака, Леже и др. Уроки Сезанна и Ван Гога превратились, по его словам, «в хорошо фабрикованную и продающую лавочку». Если в 1913 году кубистов упрекали в неподвижности кубистической живописной системы как таковой, то теперь — в ее меньшей затверженности ее многочисленных морфологичных версий. Появились «искусственные проводители своей индивидуальности», — записывает Ларионов, — «...и Леже ходит по своей дорожке, если его встретишь на дорожке Брака, то это уже не будет Леже».

И самые острые стрелы летят, как и раньше, в сторону Пикассо. Ларионов и теперь признает его мастерство и талант: «Пикассо — человек высокой чувствительности и громадной артистической одаренности <...> Я лично не могу устоять чисто эмоционально против соблазнов этой эстетической кухни». Однако как и раньше свойства артистизма Пикассо вызывают, как и раньше, устойчивое раздражение, продиктованное радикальным несожеством ментальности двух художников.

Стойкий протест вызывает, например, знаменитая формула Пикассо «Я не ищу, я нахожу». Известно, чему она обязана своим появлением. Художественная критика на протяжении десятилетий пыталась оправдать новейших законодателей перед массовым зрителем тем, что они, хоть и не находят, но ищут. Да, они непонятны, зачастую странны, но они экспериментируют, ищут — твердят расхожие критики, вымывая сердитый протест Пикассо: «Я не ищу, я нахожу».

Ларионов воспринимает эту формулу совершенно иначе. Для него находка равна остановке искать — значит двигаться; найти — остановиться на месте; и в результате все творчество французского мастера он склонен оценивать как цепь остановок, экспериментируемых результатов, а не как череду начал и движений. «В Париже и не надо иначе действовать», — прописывает Ларионов, — «здесь столько мест, где можно найти, что находки [находки] надо только успевать регистрировать: "я первый нашел", "сделано в Германии" <...> Всякий ищет оправдания самому себе».

Но во французский период появились и новые ноты, каких еще не было в российские годы. Живописцев-кубистов упре-



кают теперь не только в недвизимости, жесткости их системы (отстающей от течения времени), но и в ее отходе от самой естественной жизни, воспринимаемой простыми человеческими чувствами. Известно, что у многих передовых мастеров — не только в России, но и на Западе — происходил в 1920-е годы поворот в сторону фигуративного, более традиционного творчества. Если говорить о России, то подобные настроения были сильны, например, у живописцев — в частности, у Л.Ф. Жегина, состоявшего с Ларионовым в переписке. «В каком последнем письме, — пишет он Ларионову, — вы говорите, что пейзаж в Канне напоминает вам вашу родину, — значит ли это, что в живописи намечается у вас возврат к периоду 1908–1910 годов? — У вас есть изумительные кожные пейзажи». Спрашивает с явной надеждой! В этом же направлении развивались и вкусы Н.Н. Пунина, опубликовавшего в конце 1920-х годов свою известную статью о творчестве Ларионова. Только недавно писавший, что, «рассматривая грузовик на Басманной, он понял частоту вкуса Тетлина», Пунин в 1928 году избрал для статьи о Ларионове уже отнюдь не лучистые и даже не примитивистские вещи (которых много видел у Жегина), но самые «спокойные» кубинистские пейзажи середины 1900-х годов — вроде «Рыб при закате» или «Розового цвета после дождя». Ларионов был встать, в курсе создания этой статьи. В одном из писем Л.Ф. Жегин сообщает художнику: «Н.Н. Пунин летом вытискает брошюру "Об импрессионистическом периоде Ларионова" с иллюстрациями. Он мне уже показывал рукопись. Написано блестяще». Чуть позже Ларионов получит в Париже саму эту пунинскую статью и в первый раз за тридцать лет своей живописной работы столкнется с по-настоящему профессиональным разбором своих произведений<sup>17</sup>.

Теперь Ларионов считает, что искусство кубистов — «как реакция против революции импрессионистов», ведь «были упущены некоторые важные моменты, идущие от законов чувства человеческого, а не языка». Художники пошли по дороге, «по которой искусство уже ходило в свои не совсем счастливые времена (имеется в виду эпоха академий, болонья — ГЛ), времена спокойные и блестящие фальшивые, когда искусство любил человек не как имитацию, а как форму» (курсив мой. — ГЛ). «Искусство просто живое, живое дышащее обыкновенной жизнью <...> исчезло в этих произведениях».

Кубистам Ларионов противопоставляет иную линию французской традиции. «Основы современного искусства —

импрессионистам, Сезанн, Ван Гог, Сера, Боннар, Матисс». На старости лет он соглашается к Гогену («...только отсутствие фантазии погнало его на Таити. Красную землю можно найти и в Сан-Рафаэле»), зато по-новому оценил Сезанна — уже не как создателя сезаннистской системы, но как живого художника. И каковы-же баллы достаются Матиссу: «Матисс — самый большой художник-живописец 20 века. Оригинальный, лирический, декоративный, когда этого хотел. Интимный, чуткий <...> — без всякого каботства и связанный с природой».

Пикассо во всем — на противоположном полюсе. У Пикассо, как кажется Ларионову, «нет ни лирика, ни комического...», он «никогда не наблюдал природы, у него ни восходов, ни закатов, ни утреннего неба, ни света солнца...». «Когда Гончарова, — жалуются художники, — выставила простой пейзаж полей и маленьких садиков, то, увидев это на салоне, Пикассо сказал мне: "Ну вот — тоже способ выброститься в окно"».

С годами у Ларионова в его отношении к Пикассо накопилось немало ревнивого, суестного. Вызывает протест прежде всего личный имидж Пикассо — живописца на гребне успеха, в том числе, разумеется, и материального (как больно наблюдать за этим из своей хронической нищеты?): «Пикассо скорее перебрал, чем недополучил чего-либо в смысле славы и денег <...> Редко кому так везло, как Пикассо, разве Рубенсу...». Смешные подробности — в воспоминаниях Веры Немчиновой, побывавшей в 1920-е годы в гостях у художников. Познакомив ее с Пикассо, вежливо пригласившим молодую художницу в свою мастерскую, Ларионов долгое время вымещает ей это: «Ну и девочка», и так далее. Или чуть позже на театральной выставке: «Что же Вы опоздали, был Ван Пикассо с собакой и сыном, уже ушел»<sup>17</sup>.

В поздние годы Ларионов задумывает две книги — о Дегилеве и о Пикассо. Для него это антиподы. Творческая воля Дегилева целиком растворялась в словесных результатах, записанных вкладом танцоров и балетмейстеров, декораторов, композиторов. У Пикассо художественная претензия вымещалась буквально в каждом штрихе, включая геральдическую подпись, украшающую самый беглый набросок. Книга о Дегилеве должна была стать павильоном; книга о Пикассо — ревнивым памфлетом, взбравшим все неприятие Ларионовым соответствующего типа художников.

Сохранился перечень глав этой книги, разумеется, непубликованной, как большая часть того, что задумывалось Ларио-

новым. Во многом это собрание художественных мнений и слухов. Глава первая — анекдот с похоронами в Дуэре и Анго-ливером — отречение Пабло (возвращается в виду известная история с кражей статуэток из Дуэры и их последующим утоплением в Сене). Глава вторая: «Контраст с Канвейлером». Глава третья: «Пение на разные голоса во время войны 1914–1918 годов» (подразумеваются переломы в стиле Пикассо, его обращение к классическим формам). Глава четвертая: «Русский балет». Глава пятая: «Квартет Треско–Пикассо», «От Моне до Пикассо» (снова ирония, вызывает протест потребность искусствоведов вставить «два открывшихся художника в генеральную линию развития мирового искусства»). Глава шестая: «Ходовые истины» (известно, о чем тут намечалось сказать), седьмая: «Эпоха Розенберга», восьмая: «Вынимание и вкладывание денег в банки», и наконец, девятая: «Издания Как д'Ар Зервос».

Характерна притяжка: «Четыре миллиона проданы картин, завтра вход в партию коммунистов. После завтра выставка в Салоне. Всеюду нашел и всеюду разбросал серу — пахнет». «Всеюду нашел» — это опять о том же «я не найду, а выхожу», а о разбросанной сере надо в заключение поговорить особо.

В одной из записей Ларионов упоминает о том, что уже в российские годы прочел у кого-то слова о содержащемся в искусстве Пикассо «дьявольском начале». К моменту составления записок это сделалось в европейской критике общим местом, так что, говоря о разбросанной сере, Ларионов не придумал ничего существенно нового.

Однако данное место записок позволяет коснуться самых общих основ мироощущения обоих художников, и прежде всего сакральной стороны мировосприятия Ларионова. Никому не приходит в голову связывать сакральные оттенки в искусстве Ларионова и, скажем, Нестерова, для которого Россия представляла как «земля-монастырь», а ее обитателей, русские люди, — как насельники этого монастыря. Вместе с тем мы охотно сопоставляем Ларионова и художников «Масовца», которые и сами были склонны считать Ларионова своим учителем и даже «святым патроном».

Но Ларионов существенно отличался от масовцев. В одном из писем начала 1920-х годов, объясняя Ларионову название их общества, Жегин писал, что «Масовец» — холм «вблизи от Радонска и Сергиева посада»<sup>20</sup> (т. е. мест, связанных с рождением и жизнью Сергия Радонежского). За этим стояла

идея, что существуют места особо сосредоточенного сакрального света, где он достигает особой ясности излучения. Но мироощущение Ларионова — ядали от подобных идей. Его благословение жизни относилось к жизни как таковой, и его свет проникает всю эту жизнь, а не только места, по-особому символические.

В этой же плоскости можно сопоставлять Ларионова и Пикассо. У Пикассо то и дело разверзались провалы во мрак. У Ларионова вообще отсутствовало представление о мраке: его свет исходил от самого феномена жизни, независимо от того, валяла ли она себя в верушках акаций или в туманных фантомных солдат-шутков, — *амурфный свет, аморфизм — край все живое*. Ученик Ларионова С.М. Романович, говоря о внимании художника к бродячим по двору гусям, упоминал о «меньших братьях», имея в виду слова Франциска Ассизского. В искусство Пикассо вторгались весь драматизм, вся трагичность окружающего столетия. Искусство Ларионова не хотело о них знать, представляя своеобразной *аморфизмной светлой абстракцией*, несмотря на всю грязь, в которой валялись под заборами его солдаты, или ругательные слова, которые они на этих заборах писали<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Основной текст в Миленья, М., 1913, С. 94. Все статьи этого сборника написаны М.Ф. Ларионовым. Варсонофий Парник и С. Худков — его последователи.

<sup>7</sup> Таков, например, гротт луврского пейзажа «Солнечный день» по Музею современного искусства в Центре Помпиду в Париже.

<sup>8</sup> Романовичу С. Каким его сохранила память./Наталья Венцарова, Михаил Ларионов. Воспоминания современников. М., 1995, С. 112.

<sup>9</sup> Письмо О.И. Лисицкой. — Отдел рукописей ГРМ. Ф.135. Ед. кр.3, л.2.

<sup>10</sup> В письме от 15 июня 1914 года Ларионов пишет: «Многоуважаемая Клавдия Ивановна, я кое-что устроил относительно выставки Пикассо у Вас в салоне. Только не в этом, а в 1915 году.» — См. Венцаровская Н. Художник, друг художников./Вечерняя Москва, 1978, 7 февраля.

<sup>11</sup> Письма Н.С. Венцаровой к М.Ф. Ларионову в Санкт-Петербурге-Санкт-Петербургу. Публикации Э. Парник./Визуальность. Рига, 1998, С. 167.

<sup>12</sup> Венцарова Г. Парник. Парник./Наталья Венцарова, Михаил Ларионов. Воспоминания современников, С. 145.

<sup>13</sup> РГАЛИ. Ф.1938. Анкеты художников. Он 1. Ед. кр. 39.

<sup>14</sup> Отдел рукописей ГРМ. Ф.186. На момент написания статьи дела этого фонда еще не имели сплошной нумерации.

<sup>15</sup> Основной текст в Миленья, С. 97.

<sup>16</sup> Там же, С. 96.

<sup>14</sup> Кошуну Е. Духи Ларионова // Кошуну Е. Русский авангард. Недописанные страницы. СПб., 1999. С. 10.

<sup>15</sup> С Бориславом Ларионовым познакомились, очевидно, еще во время поездки в Париж в 1906 году.

<sup>16</sup> Письмо М.Ф. Ларионова Н.С. Гончаровой // Эксперимент'9. Los Angeles, 1999. С. 33.

<sup>17</sup> Остатки души и Мимезис. С. 75.

<sup>18</sup> Там же. С. 76.

<sup>19</sup> Отдел рукописей ГТГ. Ф.186. Последующие фрагменты из писем Ларионова — из того же фонда.

<sup>20</sup> Духи Н. Импрессионистический период в творчестве М.Ф. Ларионова // Материалы по русскому искусству. Т. 1. Л., 1928.

<sup>21</sup> Михайлова Г. Париж. Париж. С. 145.

<sup>22</sup> Отдел рукописей ГТГ. Ф.186.

<sup>23</sup> Перелом произошел у Ларионова лишь в годы французского периода, сильнее всего сказавшись в иллюстрациях к «Двенадцати» А. Блока (1920). Можно сказать, что его искусство, свободное до поры от всех впечатлений жизни и смерти, получило в этих листах своеобразный мифологизм. Если до этого оно двигалось в фарватере не только живого творчества, но и самого искусственного потока времени, то в 1920–1930 годы по-своему вышло из фарватера, отойдя на обочину марового временного потока.

## ТАТЛИН И ПИКАССО

Творческий контакт Татлина с Пикассо — локальная, но принципиально важная проблема в истории искусства XX века. Ретроспективная актуальность этой темы была заявлена уже в первой истории русского авангарда — в известной книге Камиллы Грей-Прокосфьевой «The Great Experiment: Russian Art 1863–1922»<sup>1</sup>. Когда в 1962 году появилась эта книга, прошло всего девять лет со дня смерти Татлина, Пикассо же был еще полон творческих сил, вступив в девятое десятилетие своей жизни.

Почти уверенно можно считать, что Пикассо так или иначе был знаком с сенсационной книгой Камиллы Грей. Во всяком случае, тема «Пикассо и Татлин» с тех пор актуализировалась в мировой литературе по современному искусству.

Пабло Пикассо еще очень молодым восторговался не только одним из наиболее знаменитых нововитых художников, но и как признанная знаковая фигура, олицетворявшая наступление принципиально новой эпохи в искусстве живописи. Уже ранние его работы и первые этапы творческой эволюции привлекли внимание множества художников, писателей и критиков, коллекционеров, торговцев картинами и даже философов во Франции и других странах, включая Россию. Так, среди самых первых собирателей работ Пикассо оказались известные коллекционеры-москвичи, принадлежавшие к верхушке торгово-промышленного сословия: Сергей Иванович Щукин и Иван Абрамович Морозов.

И.А. Морозов, для которого Пикассо не был в числе наиболее любимых художников, в 1908 году купил картину «Странствующие гимнасты», написанную в 1901 (звене в ГМИИ), а позднее приобрел еще два шедевра: «Девочку на шаре» (1905) и «Портрет Амбруажа Воллара» (1910; обе в ГМИИ). Для С.И. Щукина Пикассо, наряду с Матиссом, был главным объектом любви и коллекционирования. Первой он приобрел

в 1909 году «Дамы с веером», написанную в том же году (ныне в ГМИИ), и в ближайшие годы собрал чуть более 50 работ этого художника. Таким образом, «москвичи», и в особенности молодые художники-новаторы, получили возможность ознакомиться с представительным корпусом удивительно отобранных подлинных произведений Пикассо 1900–1913 годов — т. е. периодов «голубого», «розового» и «аналитического кубизма». Их глазом представляла динамичная и программная творческая жемчужина того, кто уже воспринимался как эталон нового типа художника<sup>1</sup>. Собрания Шюнна и Морозова были, с одной стороны, достаточно органичными явлениями именно московской художественной жизни, с другой — вошли в эту жизнь в качестве активных культурных катализаторов, заметно воздействовавших на московскую творческую молодежь.

На те же годы приходилась, так сказать, перерождения заинтересованного внимания молодого поколения художников с немецкого и скандинавского искусства на новейшее французское. Учиться, стажироваться, знакомиться стали ехать не в Мюнхен, а в Париж. Импрессионисты уже не рассматривались как «последнее слово» современной живописи, навкажи были объявлены Гогар, Ван Гог и Сезанн, многих увлекали авантюристы; в следующем поколении открылся ряд новых имен (Брак, Дерен, Ван Донген, Ле Фоконье, Руо, А. Руссо, Ложэ и др.) при безусловном доминировании среди них Анри Матисса и чуть-чуть позднее Пабло Пикассо. Пронанцистами выступали московские журналы «Искусство» (1905), «Золотое Руно» (1906–1909) и его выставки — в особенности «Салон Золотого Руна» (1908), «2-я выставка Золотого Руна» (1909), а также «1-й Салон В. Ивдевского» (Одесса, Киев, Петербург, Рига, 1909–1910).

М. Ларионов специально обращал внимание на то, что Петербург, петербургский зритель не видел и не знает ни действительно новейших французских художников, ни молодых московских художников новых направлений<sup>2</sup>. А уже два-три года спустя он, оценивая Пикассо как «одного из самых удивительных художников нашего времени», считал одновременно, что для русских авангардистов соревновательно «бороться пора не против Репина и Валуа, а против Сезанна и Пикассо»<sup>3</sup>.

Ларионов был одним из самых частых посетителей аукционного собрания (и одновременно — самым кооперативным), дружил с его хозяином, часто получал просьбы — устроить

посещение кружковской галереи, где был «своим человеком»<sup>1</sup>. Он активным образом участвовал в подготовке «французских отделов» двух первых выставок «Золотого Руна», составленных из художников, «самые имена которых были тогда большинству членов редакции неизвестны». Позднее Ларионов, в числе наиболее выдающихся участников этих выставок, — по ошибке помнил в Пикассо<sup>2</sup>; вероятно, тут принималось воспоминание о неудачной попытке Н.П. Рубиницкого и самого Ларионова получить на «Салон Золотого Руна» некоторые работы из собраний С.И. Шувкина и И.А. Морозова<sup>3</sup>. Отсутствие Пикассо на этой выдающейся по масштабу и историческому значению выставке сегодняшнему читателю ее каталога представляется непонятным.

Надо отметить, что в России на выставках 1910-х годов Пикассо вообще почти не показывался — в отличие от других крупнейших представителей новейшей французской живописи. Прежде всего по объективным трудностям, связанным с жесткой выставочной политикой и тактикой маршала художника — Д.А. Каневлера, А. Воллара. Их «сдержанность» только подчеркивала неудовлетворенные интересы к художнику. Несколько (разных) безымянных графических произведений Пикассо экспонировались, кажется, всего в четырех случаях: на трех «постлариноновских» выставках «Бубнового влета» — в 1912 году (кат. 184–187, вместо названий три звездочки), в 1913-м (кат. «101. Композиция (гуашь)» — в Москве, то же, под № 263 — на петербургской версии выставки), в 1914-м (кат. «112. Натюрморт (рисунки)»), да еще на небольшой коммерческой «Выставке французского искусства», устроенной с 1 января 1913 года «французским художником Теодором Пине» в московском «Художественном Салоне К.И. Михайловой»<sup>4</sup>.

Между тем еще в сентябре 1913 газета «Раннее утро» напечатала заметку «Выставка Пикассо»: «В текущем сезоне Москве предстант увидеть редкое собрание работ столь знаменитого основателя кружка *Гляксон*, который устраивает выставку совместно с несколькими московскими художниками»<sup>5</sup>. Такая информация оказалась вполне безответственной «уткой», подогревавшей своеобразный ажиотаж вокруг имени Пикассо, характерный для культурной жизни двух российских столиц, связанный с пиком активизации российского футуризма в 1913–1914 годах.

С другой стороны, сопротивление экспонированию работ Пикассо — именно как символу крайнего радикализма в во-



вейшем искусстве, безусловно вредного для российской художественной молодежи — составляло солидарную позицию авторитетных деятелей искусства, совершенно разных по художественным взглядам. Так, конфронтирующие Репин и Александр Бенуа оказывались единомышленниками (первый обладал Гогена, Сезанна «панцунатами» и «водоучниками», второй вел упорную борьбу против «редончиков», «гогенчиков», «останчиков»), как и В. Серов (на первых порах) или К. Петров-Водкин («Заряка шла со Знаменского переулка, от Шумана»), как молодой лидер социал-демократической эстетики А.В. Луначарский (писавший в рецензиях 1913 года о А. Руссо «слабый, полутрагический бедняк, рисующий как очень маленькое дитя», а о Кандинском как «человеке, очевидно находящемся в последнем градусе психического расщепления... стоящем на грани животности»<sup>11</sup>). К тому же и в филологическое время относятся статьи и лекции Н. Вердвеса, С. Вулгакова, С. Глагола, П. Муратова, С. Маковского, Г. Чулкова и других известных писателей, трактующих творчество и личность Пикассо с точки зрения демонической и эсхатологической опасности.

Характерна позиция критика Я. Тутендольда (смолоду обучавшегося живописи, а далее специализировавшегося на изучении современной французской культуры): он, как в разной степени и другие, постепенно адаптировался к проблематике и эстетике новейшего западного искусства, расширил границы своих вкусов и «привытий» относительно явлений французского художественного новаторства. Но при этом резко критиковал и поучал молодых российских художников-новаторов, обвинял их в подражательности относительно Запада, разумеется, бедарной и неудачной, обращавшейся к устаревшим, уже «вышедшим из моды» на Западе образцам (это была сквозная тенденция русской критики в отношении всего нового в отечественном искусстве, активно подхваченная в советское время).

На рубеже 1913–1914 годов Тутендольд выступал с лекциями и статьями на тему «Французское собрание С.И. Шумана», главным героем которых законно являлся Пикассо. Это было первое искусствоведческое эссе о художнике, написанное в России. Оно помогало как-то познакомиться с творчеством Пикассо и в какой-то мере начать его «понимать». Тутендольд же первым описал парижскую мастерскую Пикассо: «Я не могу забыть впечатления, вынесенного мною от посещения его мастерской. Привыкось, я увидел там обстанов-

ку, довольно неожиданную для живописца, в углу — черные щоды Конго и дагомейские маски, на столе — бутылки, кусочки обоев и газет, в качестве *patine-morte*, по стенам — странные модели музыкальных инструментов, вырезанные из картона самим Пикассо, на всем — отпечаток суровости и нигде ни одного радующего живописного пятна. И однако в этом кабинете черной нити чувствовалась лаборатория творчества, атмосфера труда — хотя бы и заблуждавшегося, но серьезного, не знающего меры в своем пытлином направлении. И это не было смешно!<sup>12</sup>

Что же касается возможностей экспонирования Пикассо в России, то очень нагляден опыт грандиозной официальной юбилейной выставки «Сто лет французский живописи, устраиваемой журналом "Аполлон"» в январе 1912 года в Петербурге. Там был применен специальный «концептуальный» ход в предисловии, написанном С. Маковским и Н. Врангелем, разъяснялось, что «Иван Гог, Стевене, Пикассо и др.» сознательно не экспонируются, как нефранцузы по рождению и художники, не принадлежащие к французской художественной школе<sup>13</sup>. Тут, пожалуй, надо напомнить, что в русской культуре Пикассо общепринято и в привычке вполне логично считался представителем самоназванной французской живописи, создателем и лидером кубизма — новой пластической системы, родившейся во Франции и оттуда начавшей победное распространение в искусство других стран<sup>14</sup>.

Характерно, что в России имя художника в течение нескольких десятилетий бытовало только во французском произношении: Пикассо. Это, помимо прочего, вполне соответствовало складывавшемуся представлению, что в современном искусстве, оборвавшем движущуюся несколько веков линию предшествующего развития, Франция снова оказалась почти монопольным лидером: на знамени мирового авангардизма были начертаны имена Гогена, Ван Гога, Сезанна, А. Руссо, Матисса, Пикассо. Идеальную цель, мечту русских авангардистов полнее других формулировал и стремился реализовать в своей творческой и общественной деятельности М. Ларионов: не подражать своим учителям-французам, а «померяться силами» с ними — «нужно бороться с Сезанном и Пикассо»<sup>15</sup>. В каталоге своей персональной выставки Н. Гончарова (выставленная в сентябре 1913 года более 800 произведений) писала: «В начале моего пути я более всего училась у современных французев. Современные западные идеи (глав-

ным образом Францию, о других не приходится говорить) уже не могут нам оказать никакой пользы»<sup>16</sup>.

Нарядительное значение имени Пикассо было довольно широко известно разным категориям «культурной публики», интеллигенции, в том числе — художественной, но как художника его знали больше понаслышке и по массовой печати. Возникли смешные казусы. Так, довольно известный критик А.А. Койранский (сам, кстати, нередко участвовавший на выставках как художник) был введен в заблуждение на «Бубновом вальсе» этикеткой с именем Пикассо, случайно прикрепленной к натюрморту художника В.В. Савникова (работы Пикассо то ли западывали, то ли, объявленные на афише и в каталоге, вообще остались неспрясанными). В газетной рецензии критик очень одобрительно отметил скромный натюрморт «заграничной знаменитости», его композицию и колорит («А следы и черного хлеба он не заметил» — негодова ли руководители бубнововалетцев «Письмом в редакцию»)».

В определенной части художественной молодежи новизна французского искусства и персонально Пикассо интересовали серьезно и глубоко. Это характерно для кружка, группировавшегося вокруг Ларионова и Пычаровой, для «Союза молодежи», для группы поэтов и художников вокруг Д. Бурлюка и Хлебникова, художников-теоретиков А. Гринченко, В. Матвеева, А. Шевченко, М. Митковича, М. Ле-Данто, для критиков, выступавших на дискутах «Бубнового вальса» (Н. Асбюков — автор первой русской монографии «Пикассо и современность», 1917, усовершеншавший Я. Тугендхольд, М. Волошин) и других.

Художники не только использовали все возможности быть в швейцарском собрании, но интересовались репродукциями, литературой из Франции и Германии, горячо обсуждали вновь появляющиеся работы Пикассо<sup>17</sup>, коллекционировали репродукции, выписывали соответствующую периодику. При возможности поехать за границу традиционный итальянский маршрут стал все чаще заменяться на «парижский» — с целью воочию узнать в парижских мастерских самую актуальную ситуацию в искусстве.

Все в том же 1913 году А. Шевченко выпустил брошюру «Принципы кубизма и других течений живописи всех времен и народов», уже имея моральное право анализировать в контексте истории мирового искусства творчество «того, кого называют родоначальником кубизма... "тенстового" испанца Пабло Пикассо» «Теперь, когда Пикассо перестал быть для нас

какой-то загадкой, мы не только не будем считать его сумасшедшим, диким, бегущим всто нормального, а, наоборот, нам ясно стало, что он вполне последователен, он только развивает то, что ему дали предшественники, видим, что он преемственен и при том столько же от Запада, сколько и от Востока, если от последнего не больше»<sup>17</sup>.

Теперь пора непосредственно обратиться к фигуре Владимира Евгеньевича Титлина — «парного» с Пикассо героя данного очерка.

Изловленный контекст был для Титлина реальной женственной средой, интересами которой он жил и внутри которой функционировал. Все вышеназванные персонажи входили в круг его общения, являлись его друзьями, единомышленниками или оппонентами, критиками. Интерес к Пикассо у него был общим с наиболее близкими ему в разное время людьми — Даргомыжским, Гончаровой, Шуккиным, Малевичем, Ле Данти, Хлебниковым, братьями Бурлюками, Маяковским, братьями Веснинными, Поповой, Удальцовой, Пестель, Пуниным и некоторыми другими. Но в сравнении с ними его интерес приобрел сугубо персональный характер, вылился в настоятельную потребность личного контакта с легендарным Пикассо.

Надо полагать, что Титлин очень внимательно изучил коллекцию С.И. Шуккина, у которого он в свое время также стал «своим человеком», интересовался холстами своим собственным искусством и пользовался симпатией с его стороны<sup>18</sup>. И может быть, он ранее других в России заинтересовался теми произведениями Пикассо, которые имели трехмерный характер и как бы содержали зародыши будущей титлинской идеи «подбора материалов». Это были самые новые тогда «натюрморты» Пикассо, опубликованные в «Сюаре де Пари»<sup>19</sup>. Значительно позднее и у Пикассо они стали именоваться «рельефами» — может быть, не без обратного воздействия получивших широкую известность «женских рельефов» и «контррельефов» Титлина.

В очень близкое затем время Титлин сам превратился в одну из знаковых фигур российского (а впоследствии и мирового) авангарда, стал нарицательным именем в искусстве XX века, признанно и посмертно.

В русской художественной жизни именно Титлин нередко воспринимался в сопоставлении или в сопоставительном противопоставлении с Пикассо. Это можно видеть у многих

авторов, скажем, у Б. Арватова, М. Вабеничкова, С. Исавова, А. Луначарского, В. Маяковского, В. Мейерхольда, Н. Пунина, А. Эфроса и других (привожу только ранние примеры). Устно и печатно Татлин неоднократно называл Пикассо своим учителем или художником, оказавшим воздействие на его творчество, в том числе — в официальной анкете<sup>17</sup>.

Передо мной составление этих имен носило порицающий характер — например, у Луначарского, Арватова, А. Эфроса. Другак, исходя или с субъективной аргументацией, высказывались о Татлине как только о прямом подражателе одному из многих разнородных этапов в кубистическом творчестве Пикассо (Ковчловский, Тугенцгольд, Терновец, Малевич, например). Это происходило в одних случаях от равнодушия или привиденциального неприятия тех разделов искусства, в которых начиная с 1913–1914 годов работал Татлин<sup>18</sup>. В других имена место целенаправленного «минимализации» татлинского своеобразия и вклада в художественную культуру XX века<sup>19</sup>.

Но сразу отмечу, что импульс, полученный (а точнее — взятый) Татлиным от Пикассо, был им самостоятельно развит и вылился в совершенно оригинальную и фундаментальную концепцию формообразования — одну из основных в современном Татлину и «посттатлинском» искусстве. Она даже значительно шире, чем ее прямой и различно опосредованный итог — конструктивизм.

Пока же рассмотрим ситуацию и характер предпринятой Татлиным личной встречи с Пикассо<sup>20</sup>.

Это было задуманное и осуществленное Татлиным событие, ставшее центральным биографическим и психологическим пунктом, разделившим его творческую жизнь на «до» и «после». И не в отношении «уровня» или хронологического этапа: «молодой» и «зрелый», например. И не в зависимости от сроков и обстоятельств встречи.

Событие началось до встречи, а окончилось какое-то время спустя после нее. Личную встречу Татлина с Пикассо во всех ее звеньях, пожалуй, можно рассмотреть как его собственное творческое произведение. Тем более что какие-либо конкретные и документированные сведения о ней до недавнего времени отсутствовали полностью.

Литература на многих языках согласно повторила, что встреча имела место в 1913 году. Некоторые авторы уточняли весной, остальным, в конце года. Подбирался соответствующий

контекст: какие произведения Пикассо были тогда последними по времени, где находилась его мастерская и пр. Предполагались конкретные обстоятельства: Титлин общался с Пикассо примерно в течение месяца<sup>20</sup>, или — это были долгие платные уроки<sup>21</sup>. И т. д. Даже Жак Линшанг, лично водивший Титлина к Пикассо, согласился с общепринятой датой: 1913<sup>22</sup>.

Сам Титлин никак не помогал прояснить ситуацию. Напротив: в ответ на любопытство он рассказывал много красочных историй, завлекательных приключений, описаний, трудных или невозможных для объединения друг с другом<sup>23</sup>. Некоторые авторы сомневались — была ли такая встреча? Но сам Пикассо подтверждал ее ряду гостей из СССР: С.П. Урушевскому, М.В. Алпатову<sup>24</sup>. Возможно, он вспомнил о таком факте позднее, когда Титлин был прочно зафиксирован мировой искусствоведческой традицией<sup>25</sup>.

На самом деле поездка Титлина в Берлин, а затем в Париж состоялась в пределах последних чисел января — последних чисел марта 1914 года. Вроде бы не такое уж важное уточнение. Но у поездки в этом случае появляется иной контекст (довольно подробный, а главное — верный), как в Берлине и Париже, так и в Москве<sup>26</sup>.

Для меня же исследование этих обстоятельств и введение их в научный оборот стало поворотным пунктом, «трамплином» для нового взгляда на биографию Титлина в целом и для получения очень многих радикальных уточнений и добавлений — так сказать, принципиально «акцентированных» в отношении биографии и творчества этого великого художника<sup>27</sup>.

Попутно лишь отмечу, что изменение даты с 1914 на 1913 возникло у Титлина по стечению случайных обстоятельств и не содержало никакого продуманного умысла<sup>28</sup>. А что касается легенд и апокрифов о заграничной поездке, то они, как выясняется, всегда восходили к самому путешественнику и вообще характерны для него, или, так сказать, «стилизовались» под Титлина «фольклорно». Титлин, острый и танцевальный, любил розыгрыши и мистификации, талантливо их придумывал и рассказывал, не заботясь о том, что его могут поймать на противоречиях. Биографические фантазии казались ему интереснее и завлекательнее некоторых житейских реалий.

Единственную в жизни Титлина европейскую заграничную поездку схематично можно назвать так:

С.В. Чеховкин, оформлявший официальную выставку русского кустарного искусства в Берлине, предложил Татлину выступать на ней в качестве этнографического певца-бандуриста. Завязалась активная переписка с официальными лицами — о сроках, нагрузке, костюме, гонораре и пр. Возможность съездить за границу, видимо, привлекала его и сама по себе (хотя, судя по документам, предполагала потоповую нагрузку и полное отсутствие свободного времени)<sup>28</sup>. Но у него была мечта попасть в Париж, и, вероятно, она изначально включала острое желание побывать в мастерской Пикассо (восторженным ее описанием у Тугендховда, которое Татлин наверняка слышал на лекциях в Художественном Салоне Михайловой).

Следует иметь в виду творчество Татлина и смену психологических состояний в течение полутора лет, предшествовавших поездке.

Татлин, бывший некоторое время близким другом и единомышленником Ларионова, внезапно — примерно с лета 1912 года — попал в опалу, стал подвергаться настоятельным нападениям и придиркам и ушел из жизни ларионовской группы. Он почувствовал себя в изоляции, впал в депрессию. Но молодые «ларионовцы» первыми дали ему понять, что, не заметив Ларионова, они видят в Татлине одного из признанных и уважаемых художников-лидеров. Это же ощущение ключом подтверждалось участниками группы, начавшей работать в мастерской Татлина (Моргунов, Ходасевич, братья Веснины, Попов, Удальцов, нерегулярно участвовали Малевич, Фальк, Гриценко, Роговин и др.). В течение 1913 года Татлин успешно выступает на двух экспозициях «Бубнового валета» в Москве и Петербурге (между прочим, при жизни Татлина это были единственные его выступления на выставках, в которых экспонировались произведения Пикассо)<sup>29</sup>, там же — в двух экспозициях «Мира искусства» (его этнография к «Жизни за царя» стала «звездой» выставок, широко обсуждалась и отмечалась в прессе), 4-й выставке «Союза молодежи» (куда был принят в члены) и 2-й выставке «Современная живопись» — т.е. по три раза в обеих столицах. К этому же году относится его сотрудничество в изданиях футуристов — с Бурлюками, Маяковским, Хлебниковым, Вручьевым. Все это давало Татлину уверенность в своих силах. Начавшееся со стороны Малевича ревнивое соперничество одновременно подтверждало, что Татлин в профессиональной среде расценивается как один из

лидеров, автор оригинальных работ, чьи новые произведения по этой причине с интересом ожидаются.

В 1911–1913 годах Татлин много работает как живописец, график и сценограф, выставляется, может быть, активнее, чем во все другие периоды деятельности. Он получает известность и популярность как в среде профессионалов, так и у критиков, коллекционеров, публики художественных выставок рассматривается как один из самых одаренных, оригинальных и «многообещающих» молодых художников и, как называли, «звезда» авангардной молодежи.

Татлинские произведения этой поры уже обладают неким персональным стилем, чем-то таким, что и ретроспективно делает их уважаемыми в совокупном наследии российского авангарда.

Его картины, рисунки, театральные эскизы определенно свидетельствуют о серьезном знакомстве автора с новейшими явлениями французской живописи (речь, напомню, идет о времени, включая 1913 год), но персональные воздействия французских мастров выявить непросто. Преобладает, как представляется, некий сильный суммарный импульс, учитываемый Татлиным по-разному и преломленный через собственную систему художественных представлений и предпочтений. У зрителя могут возникнуть ассоциативные опрещения с произведениями Матисса (ранние пейзажи, некоторые рисунки), Сезанна (натурморты с цветами, например), Ле Фоканье (например, «Красные цветы», которые следовало бы датировать началом 1910-х годов<sup>20</sup>) и, конечно, Пикассо. Но тут с самого начала особенно непросто. И прежде всего встает вопрос об отношении Татлина к кубизму и о кубизме самого Татлина.

Уже по поводу первого «Бубнового валета», открывавшего в декабре 1910-го, Н. Удальцова (ни она, ни Татлин там не участвовали) констатировала «поголовную заразу Пикассо»<sup>21</sup>. А Шевченко немного позже отмечал неоднозначность ситуации: «Фигура Пикассо стоит совершенно одиноко... хотя он и имеет толпы последователей, но последние или плохо понимают его, или вообще малоодаренные натуры...»<sup>22</sup> В России того времени слова «Пикассо» и «кубизм» воспринимались почти как синонимы. Но это противоречило, например, тому, что могли видеть москвичи в собраниях Щукина и Морозова, где наряду с кубизмом были представлены три документических периода «петровский», «голубой» и «розовый».



Это обстоятельство не проигнорировали русские художники, а Татлина, может быть, — в особенности. Пикассо рассматривался им не как автор новейшего «тита», а как великий художник, наделенный особым даром прокладки путей нового искусства, которое уже в пределах его недолгого творчества оказалось способным бесконечно обновляться и расширять новые горизонты творчества. Именно такое специфическое свойство Пикассо было для Татлина главным.

С другой стороны, некоторые из докубистических произведений Пикассо произвели на Татлина (так же, как представляется, и на Парнозова и ряд других больших художников) не менее сильное, чем кубизм (и опережающее по времени), воздействие. Ниже в виду картины, написанные Пикассо в 1901 году (то есть в 20 лет), а увиденные в России, когда их автор уже был увенчан мировой славой: «Любительница абсента», «Странствующие гимнасты», «Портрет Сабартеса» и другие, в том числе известные тогда лишь по репродукциям. Особенности этой живописи — обобщенность формы, сухость-обнаженная или контрастная цветовая гамма, выразительность острохарактерных силуэтов и контуров, напряженная передача внешне сдержанных, как бы заторможенных движений, не «случайных» — в отличие от картин импрессионистов и реалистов. Помимо всего прочего ранние картины Пикассо впечатляли передачей драматичной ситуации и психологизмом персонажей. Названные свойства способствовали переходу русской живописи от заходящего импрессионизма к постимпрессионистской стадии.

Мало того, складывается представление, что интерес русских авангардистов к докубистическим произведениям Пикассо заметным образом повлиял на характер и живописный язык того явления, которое подразумевается под именем «русского кубизма». Оно неоднородно, различалось авторскими установками, изменялось во времени. В целом русский кубизм явно отличался менее строгой и формально выдержанной концептуальностью, менее «суровой» образностью, почти у всех оказывался как бы «смягченным», более многоцветным, более «декоративным» или даже «прикладным» — в качестве способа «обострить» язык живописи. Надо учитывать, что кубистические новации — осознанно или бездумно — чаще «принимались» в живописи иных «шклов» (неоприимитивизм, московский сезаннизм, позднее входили составным элементом в кубофутуризм, лучизм, супрематизм, а тат-

литские живописные рельефы и контр-рельефы). При этом дело не могло обходиться без суммарных «уроков Пикассо», без учета его ранних работ и особого внимания к наиболее «декоративным» из кубистических произведений (в московских собраниях таковы, например, «Жупанье»<sup>20</sup>, «Королева Изабел», многоцветная «Композиция с черепком»), а также без внимания к работам менее «ортодоксальных» кубистов, чем Пикассо и Брак (Дерен, Леже, Грис) и интерпретаторов (Глук, Метценкс и др.).

Говоря о «прививках» кубизма, в отношении Татлина следует обязательно учитывать его изначальный интерес к древнерусской иконе и фреске. Органично укорененный в этой художественной традиции, Татлин подходил к ней творчески, не превращаясь в стилизатора, как случалось со многими желавшими опираться на древнерусское наследие. Знакомство Татлина с кубизмом обернулось у него упорным поиском собственной художественной альтернативы в ту пору, когда в урбанизм, по цитированному слову Удаляевой, бросились «поголовно». Такая альтернатива воспринималась Татлиным как индивидуальный синтез старой и новой традиции, осуществляемый через личное новаторство. В этом смысле Татлин оставался наиболее близким единомышленником М. Даргомыжского, считавшим, что новое искусство должно развиваться, обновляться<sup>21</sup>.

Сила двух традиций в итоге будет рассматриваться как персональная черта татлинского искусства. Известна оценка татлинской «Натурщицы» (1913), данная Н. Пуниным, единственным критиком, близким Татлину и знатоком русской иконописи. Она объективна и полемична одновременно: «влияние русской иконы на Татлина неизмеримо больше, чем влияние на него Сезанна и Пикассо»<sup>22</sup>. (От себя добавлю: поскольку здесь идет речь о картине из ГРМ, а не о более известной «Натурщице» из ГТГ, то к двум именам художников, чье «влияние» на рассматриваемую картину было так или иначе неоспоримым, следует прибавить еще и Матисса.) Схожая тема затронута была позднее Георгом Гроссом, в оценке идиотской, но которой нельзя отказать в определенной меткости «...есть и такое, что из смеси древней русской иконописи с подслащенным кубизмом страждет пикантное блюдо в урбанистическом вине»<sup>23</sup> (Гросс имел в виду Татлина 1920-х годов, уже сделавшего свои контр-рельефы и «Вашню»).

В 1912–1913 годах в мастерской Татлина он и его друзья-художники интенсивно рисуют обнаженную натуру. Вернув-

шавших из Париска Л. Попова и Н. Удальцова — энтузиастки кубизма — делают по кубистическому рисунку в альбоме Татлина. Попова нарисовала сидящую модель, вероятно, прямо с натуры, а Удальцова — набросок по мотиву рисунка Пикассо «Арлезианка»<sup>44</sup>. Вероятно, тогда же Татлин, относившийся к женщинам-художницам неизменно доброжелательно и по-товарищески, но с несобойной покровительностью, шутя предложил Поповой «взучить его кубизму за 20 рублей в месяц». Спустя шесть-семь лет Удальцова вспомнила этот житейский анекдот в семье Розенко, и он оказался занесенным в дневник В. Степановой<sup>45</sup>. Другой анекдот, напротив, был целенаправленно сочинен в ходе общения между Н.И. Харджиевым и К.С. Малевичем: когда первый показал второму некий «кубистический рисунок Татлина (городской пейзаж)», тот написал на татлинском рисунке (! — АС.): «Рисунок Татлина. Брал уроки кубизма у меня, К.М.<sup>46</sup>». Слову Малевичем проставлена даже отметка 4 (по пятибалльной системе)<sup>47</sup> (дело, между прочим, происходило по случаю передачи рисунка Харджиевым в Музей Маяковского, разумеется, в секрете от Татлина, и было «придумано» Малевичем не менее чем через 20 лет после подразумеваемого «времени обучения»).

К продолжению цитаты из Харджиева еще придется вернуться ниже, так как в ней описывается отношение Татлина к кубизму не до, а после его личного контакта с Пикассо. Здесь же приходится обратить внимание, что типичная для Малевича выходка с академической серьезностью излагается и комментируется в самых свежих и солидных научных изданиях<sup>48</sup>.

Коллективное рисование в студии Татлина продолжалось (состав участников невелик и несколько токум). При этом все, кроме Татлина, целенаправленно стремились поработать в кубизме. Мне повезло соединить четыре рисунка лежащего на боку мальчика-натурщика, сделанных сидевшими вокруг Татлиным, А. Весниным, Поповой и Малевичем. Попова умела, но несколько «объективистски» «кубизировала» живые формы модели, а Малевич (два рисунка с несколько разных позиций рисующего) дал этим формам более динамичную и более «персональную» кубистическую трактовку; рисунок А. Веснина — самый натуральный, но не академичный, а очевидно «современный» и острый (в ближайшее время А. Веснин очень сильно «продвинется» в кубизме, из-за чего его рисунки, натурные и кубистические, будут с 1970-х годов публиковаться под именем татлинских<sup>49</sup>). Рисунок Татлина ни

в чем не отличается от его других многокленных ранних рисунков — изгибных или ступенчатых. Он выполнен «большими» плавными линиями, синтетично, остро характерно изображающими форму и особенности ее позиции в пространстве. Он совсем не кубистический.

Рассматривая творчество Татлины в связи с кубизмом, невольно обращешь внимание на решающее, можно сказать, «принципиальное» доминирование в нем криволинейных форм — плавных или упругих, S-образных или перекрещивающихся, очень редко — шпурельных, чаще — произвольных или, как сам Татлина изображал, — «форм сложной кривизны» (в том числе «правильных»: параболических, эллиптических, спиральных). Татлина не избегала прямых линий и буквально «проведенных по линейке» (см., например, его декорации «Лес» или «Ванна» к «Жизни за царя» и «Летучему Голландцу»). Но в изображаемом или в создаваемом им на полотне мире заметно преобладали комбинации «выпуклых» и «вогнутых» форм (часто — «бочковатых» по характеру кривизны). А более редкие прямые линии и плоские прямоугольные фигуры играли роль контрастирующих «связок» или «конструктивного каркаса» (композиционного или вполне реального), объединяющих и структурирующих композицию целого.

Не случайно Татлина одно время некоторые причисляла к «роцизму». Этот кратковременно бытовавший в искусстве термин предвзвещал обозначать формообразовательную тенденцию, как бы «параллельную» кубизму, но сорнизированной из преобладание круглых, криволинейных, дуговых форм. А в наше время немецкий исследователь Хубертус Гаснер написал глубокую теоретическую статью «о кривых» Татлины как основе его мировоззрения и формотворчества<sup>17</sup>.

Кубизм же, по определению, подразумевал некое «спрямление» реальных форм и геометризирование их деформацию ради выявления трехмерности и «многомерности» на двухмерной плоскости картины. Наиболее яркими кубистами в России (на определенных этапах творчества) так и остались Попов, Удальцова, и в особенности Малевич.

В 1911–1912 годах Малевич создает своеобразный крестьянский «металлизированный кубизм» (однажды он назвал его «русский новый стиль»)<sup>18</sup>. Это явилось отходом художника на наиболее «брутальные» и «статичные» во ранних кубистических полотнах Пикассо (например, два варианта

«Фермерши», 1908, теперь в ГЭУ<sup>16</sup>. А в 1913–1914 годах Малевич очень внимательно изучает произведения Пикассо, относящиеся к переходному этапу от «аналитического кубизма» к «синтетическому». Результатом такого изучения стали картины Малевича, написанные в 1913-м и вплоть до начала 1915 года (до рождения супрематизма), относимые автором как к «алогическому» («адуному»), так и «кубо-футуристическому реализму». Такие картины, как «Портрет Натонаина», «Конторка в комнате», «Дама у розаля», «Дама на трамвайной остановке», «Ратник 1-го разряда» и другие полотна этого времени, являются примерами наибольшего у Малевича сближения с кубизмом Пикассо, на что вроде бы не обращалось еще достаточного внимания в отечественной литературе<sup>17</sup>. Может быть, даже самая идея живописного «алогизма» возникла у Малевича под воздействием небылого радикальной до той поры трансформации (деформации) реально видимого мира, которая появилась в «синтетическом кубизме» Пикассо и Брака. К тому же «кубо-футуристическая» стадия в русском искусстве номинально и фактически совсем чуть-чуть запаздывала относительно взаимовлияний, появившихся между французским кубизмом и итальянским футуризмом (ранее других это уловили и отыскали Даргомыжский и Пончаров).

На протяжении 1913–1915 годов значный интерес Татлина к творчеству и личности Пикассо неуклонно нарастал, но при этом он ни разу не попытался работать в ортодоксальном кубизме. Рисовали в мастерской Татлина (у А. Веснина, к примеру, кроме графических «кубизмов» появилась вполне кубистическая «Натуралица», написанная маслом), а в мастерской Поповой, она и Удальцова (учившиеся непосредственно у А. Ле Фоконье, Ж. Метцераке и А. Донуаде де Сегоньяка) организовали «кубистический кружок»<sup>18</sup>. Об этих собраниях написал Л.Ф. Жегин-Шехтель: «В 1913–1914 годах... в доме художницы-кубистки Л.С. Поповой... собирался цвет интеллектуальной и художественной Москвы — А.А. Веснин, В.Е. Татлин, А.В. Грищенко, А.К. Толорков, Ф.А. Степан. Велись философские разговоры, читались доклады»<sup>19</sup>. Бывали там также философ и ученый, священник П.А. Флоренский, искусствоведы В.Р. Виппер, Е.Н. фон Эддинг, Т.М. Сергеева-Палехова, художница В.Е. Пестель, скульптор Е.Н. Терновца. Разумеется, предметом занятий «кружка» не мог быть только кубизм или «по преимуществу»-кубизм, но показательна серьезность подхода и заинтересо-

важность теоретическими проблемами современного искусства со стороны художников и интеллектуалов.

Программные произведения Татлина 1913 года сохранились в неполном составе. Что из них правомерно соотносить — прямо или с оговорками — с кубизмом?

Конечно, прежде всего самое знаменитое, и оно же самое «кубистическое», из живописных произведений Татлина: «Натурщицу» из ГТГ, первоначально называвшуюся «Композиция из обобщенной натуры». Одновременный с ней временный автопортрет: «Портрет художника» (Костромской художественной музей). Обе картины появились на выставке 17 февраля 1913 года, следовательно, были написаны в самом конце 1912-го или самом начале 1913 года<sup>26</sup>. В ноябре Татлин выставил «Композиционный анализ (масло)» — картину, известную только по сохранившемуся эскизу («Мадонна») и графическому наброску А. Ветца, подтверждающему прямую связь «Мадонны» с «Композиционным анализом»<sup>27</sup>. А в декабре — «Коблу» и «Пояснительный рисунок», неизвестные нам (суждения об идентичности «Рисунок» и «Мадонны» малозубедительны). Большую часть 1913 года художник трудился над тщательным сценографическим проектом, эскизами декораций и костюмов к «Жизни за царя» (на выставке, открытой в начале ноября, показаны декорации «Славские ворота» и «Домино», а на открытой в конце декабря их дополнили, видимо за этот промежуток завершённые, «Лес» и «Польский бал»). Если к перечисленному добавить некоторое число графических листов<sup>28</sup>, то в целом это составит основной корпус татлинского живописно-графического кубизма. Он сложился на протяжении года, предшествовавшего поездке Татлина в Париж — «к Пикассо».

Достоверно известно, что в кругу художников, в которому принадлежал Татлин, внимательно следили за новостями, касающимися парижского мастера, в принципе, с оставанием всего на несколько месяцев, зная его работы. Но в «собственной кубизме» Татлина это еще не отразилось. Кажется, что его избирательные предпочтения определенно задержались на самом раннем кубизме — считая очень приблизительно, — на некоторых работах Пикассо 1906–1909 годов.

Татлин заинтересовался кубизмом как таковой системой пластических деформаций реальности, которая позволяет уверенительно акцентировать форму, сохраняя при этом не только «привлекательность», но и возможность обострения «образных»

характеристик. Собственный кубизм Татлина сводился им с неоприимтивистской поэтикой «лариненовского типа».

С другой стороны, Татлину оказалась несвойственной деструктивная тенденция зрелого и позднего кубизма — расчленение целого на необратимую множественность, распределенные, абстрагированные реальные формы — при этом всегда оставались объектами живописи Пикассо. Татлин, напротив, и в своих «кубистических» работах сосредотачивался на конструктивности и целостности композиций. Эти качества особенно наглядны в упоминавшейся «Композиции из обнаженной натуры».

Кроме того, в «прикладных» целях, например сценографических, Татлин сознательно использовал стилистику и декоративную специфику кубизма, остроумно их интерпретируя. Таков, например, «кубистический» пейзаж в декорации села Доминно (его, между прочим, можно посчитать одним из вариантов для идей будущего супрематизма). Некоторые авторы полагают, что там, на фоне ровно окрашенного черного неба, «подвешены» зеленые и желтые остроугольные геометрические «плоскости». Но по замыслу художника, сценический задник только изображал кониустку, возвышающуюся террасами («выше колодезников») возделанную сельскую местность, разбитую на (используя строчку Вл. Соловьева) «золотистые, зеленые, черноземные поля», по известной российской «трехпольной системе»: яровое, озимь и пар. Таким образом, и в этих случаях (особенно в эскизах костюмов) «кубизм» оставался образительным приемом. Характерно, что С. Маковский, одобряя кубистичность татлинских сценографических эскизов, выставленных на «Мире искусства», противопоставлял им «кубы маслом», одновременно показывавшиеся Татлиным на «Своем молодежке», как «просто бесплодное и невинное баловство»<sup>14</sup> («Композиционный анализ» и три рисунка «Туты»).

Отметим, кстати, что «Композиционный анализ» (известный по его эскизу — «Мадонне») представлял собой едва ли не самый ранний в истории авангарда пример создания авангардистского («кубистического») произведения на основе целенаправленной аналитической интерпретации (не подражания, использования мотива, реплики или пародии!) конкретного произведения кого-то из «старых мастеров» ренессансной или барочной эпохи<sup>15</sup>. По нечего не значащему, а лишь «дантловому» совпадению такой творческий контур окажется

ся, как известно, любимым и плодотворным у зрелого и старшего Пикассо (ранний пример — «Возвращение с крестьян (по Ленту)», 1917). А для Татлина такой ход можно рассматривать как практику «объединения двух традиций» и как согласие с темой зрения Ларионова, что «во прошлое искусство является объектом наблюдения» художника, наряду со всей другой «жизнью»<sup>21</sup>.

Загадочно несохранившееся произведение Татлина «Кобла». Судя по ситуации, это не мог быть «обычный» натюрморт, «с натуры» изображающий коблу (она же любимая Татлиным бандура). Может, это была авангардная живописная композиция, по примеру множества «Гитар» и «Скрипок» у Пикассо и Брака? Или художник опять-таки выставил настоящую коблу, первую, из сделанных им собственноручно? Или, наконец, то был уже татлинский «живописный рельеф» на тему коблы? Вряд ли это когда-нибудь прояснится.

Вполне вероятно, что Татлин еще до заграничной поездки заинтересовался такими особенностями искусства Пикассо, как введение в живопись различных «неживописных» материалов и создание объемных композиций, не соответствующих традиционной типологии искусства скульптуры.

Русские художники тогда еще не прибегали к принципу коллажа и не включали в живопись материалов, расширяющих палитру используемых обычно «пигментно-фактур». Пионером такого технологического приема в 1913 году выступил Лентулов. В том же году Шенченко в брошюре «Примечания кубизма» указывал на принципиально широкий смысл новаций Пикассо в этом направлении: «Он просто нашел новую художественную возможность — смешение материалов». Шенченко приводил исторические примеры и делал вывод: «Везде мы видим то же самое смешение материалов, тот же принцип разнообразия фактуры, и если нам все это не представляется бредом сумасшедшего, то только потому, что материалы эти более драгоценны, чем гипс, обон и гонцы Пикассо»<sup>22</sup> (Шенченко использовал целенаправленный неологизм «разнообразье»).

Несколько трехмерных «натюрмортов» Пикассо, опубликованных писателем под таким названием Г. Акселлером в ноябре 1913 года в журнале «Сурре де Пари»<sup>23</sup>, среди русских художников произвели впечатление шока, породили недомыслия и анекдоты. Привычка работать с натуры подсказывала, что парижский всадник кубистов, вероятно, предварительно деформи-



ровал реальные предметы, чтобы потом писать их на холстах. Татлин (уже по возвращении из Парижа) подливал масла в огонь, а слышавшие не скупились на свои варианты и подробности. Приведу для примера один из этих колоритных рассказов, создававшихся в процессе передачи «из уст в уста».

«Г. Якулов рассказывал, что Татлин очень интересовался "крутей" Пикассо и... чтобы попасть к нему в мастерскую... достал пестрый калат, темные очки и с бандурой... ушел недалеко от мастерской Пикассо, рассчитывая, что будет замечен. <—> Он был признан как иллузирист и... когда Пикассо вышел, заглянул в комнату рядом. Там, на нитках, в разных плоскостях, висела расплюснутая на части скринка. Татлин снял очки и быстро стал зарисовывать, но за этим занятием был застигнут Пикассо и с шумом удален из мастерской»<sup>10</sup>.

1913 (иногда 1912) годом Татлин обозначал начало «аналитического периода» в своем творчестве и «маркировал» его лозунгами: «Объявляем недоверие глазу», «Ставим глаз под контроль сознания». С одной стороны, такие лозунги, очевидно близкие «мастерскому» Татлину, можно посчитать метафорической программой, подтвержденной близкатыпными по времени трудами художника над «интернальными подборками» и «эквивалентными рельефами», и этих удерживаться. Но с другой, можно отметить, вероятно, неслучайное сходство с некоторыми синхронными «воинными» в западном искусстве и в проблемах новейшей «практической эстетики». В близкое время о своеобразном «недоверии глазу» говорил Пикассо («Живописцам следовало бы выкалывать глаза, как щепкам, чтобы они лучше пели»<sup>11</sup>), Рудоль Дюфи и другие. Совсем иное имели в виду те профессиональные и «добровольные» критики, которые все специфические особенности «нового искусства» сваливали на «дефекты зрения» его ведущих художников. В противоположность им, принципиальное открытие одного из пионеров «формального метода» в искусствоведении, австрийца А. Ригла, показывало, что в процессах как творчества, так и восприятия пластических искусств зрение и сознание соучаствуют и что глаз сам по себе является также одним из рецензентов сознания. Татлин, таким образом, «совпадал» с актуальным знанием.

Фактически совершенно случайно Татлин получил предложение воззвать на официальную коммерческую выставку русского кустарного искусства в Берлине. Идея принадлежала С.В. Чехонину, главному художнику выставки, которому по каким-то причинам было известно о своеобразном музыкаль-

ном «хобби» Татлина, его высокой исполнительской технике и оригинальном репертуаре. По условиям договора, работа предстояла изнурительная и занимавшая много времени<sup>27</sup>. По рассказам возвратившегося из поездки Татлина выходяло, что единственной целью его поездки в Германию оказалась открывавшаяся возможность проехать потом в Париж, чтобы встретиться с Пикассо.

Предложение поступило не позднее ноября-декабря 1913-го, переговоры велись в секрете и закончились до середины января, а к 1 февраля 1914-го (все, разумеется, по «старому стилю») уже надо было быть в Берлине.

Предполагалось договором, что на выставке он проработает до 22 февраля (7 марта по новому стилю), но она продолжалась до 6/19 марта, дата отъезда Татлина из Берлина в Париж неизвестна.

О своей поездке он чересчур сухо упоминал в официальных автобиографических текстах на анкетный вопрос «Были ли за границей и где?» — отвечал «В Париже у Ле Фоконье, Мецелке, Пикассо (1913–1914). Был в Берлине...». «В 1913 году поехал в Париж, где продолжал совершенствоваться в частных мастерских», «...я направился для совершенствования за границу, где и изучал искусство как прошлого в Лувре, так и настоящее на выставках...»<sup>28</sup>. Надо полагать, что все сообщенное — кроме даты и продолжительности — соответствовало истине. Но свидетельство Любови Коломой, приславшей в Париж незадолго до татлинского отъезда оттуда, во-первых, указывает, что Татлин был у Пикассо лишь однажды и, во-вторых, даже сообщает дату этого визита.

В открытке, посланной к П. Удальцовой, она писала: «Татлин вчера был у Пикассо, совсем сошел с ума, он на днях уезжает в Москву. Вы ему позвоните или войдите к нему, он Вам все подробно расскажет. Он очень понравился Пикассо, тот им очень заинтересовался». Дата на письме дана по двум календарям, но с ошибкой в один день в их сопоставлении: получается, что этот визит состоялся 25 или 26 марта 1914 года (7 или 8 апреля по новому стилю)<sup>29</sup>.

О самом визите свидетельствовал Жак Линниц, водивший Татлина к Пикассо: «...к изумлению Пикассо, Татлин предложил себя в качестве домашнего слуги — с целью открыть секрет работ Пикассо. Пикассо не принял этой идеи. На обратном пути Татлин внезапно сорвал край тротуара и, будучи вне себя от негодования, пробормотал: "В этом кроется нечто... Я

выполнил часть этого дела за него<sup>74-75</sup>. Еще один свидетель — Александр Веснин — сообщает, что 2 апреля (т. е. через неделю после визита Татлина к Пикассо) он, вернувшись накануне на поезде в Италию, уже застал Татлина в его мастерской<sup>76</sup>.

Сопоставление всех вышеупомянутых дат не приводит к однозначному результату. Оно выводит только, что Татлин мог пробыть в Париже от трех до пяти недель, да еще за вычетом какого-то (короткого) времени на дороге Берлин—Париж и Париж—Москва.

В течение этого времени он общался, конечно, прежде всего с представителями русской художественной колонии в Париже. Кроме Жака Липшица это могли быть А. Архипенко, М. Васильева, С. Делоне-Терк и ее муж Р. Делонс, Д. Штеренберг, Б. Терновец, прославившая вскоре и незадолго Л. Попова и многие другие, кто мог помочь ему в ознакомлении с художественной жизнью мировой столицы искусства, в посещениях мастерских и музеев. Пикассо при этом только опосредованно «присутствовал» в развернувшейся перед Татлиным панораме парижских впечатлений. Вероятно, устройство визита в мастерскую Пикассо требовало каких-то организационных усилий и времени, а возможности Татлина продолжать «парижскую жизнь», при всем присущем ему аскетизме, были крайне ограниченными. Не случайно он, добившись основной цели своего путешествия, сразу же пустился в обратный путь.

Содержание одностороннего посещения Татлиным мастерской Пикассо не поддается реконструкции. Нет сомнения, что хозяин мастерской показал своему достаточно необычному гостю многочисленные и разные работы, наполнявшие тогда его мастерскую. Неизвестно, как и о чем они могли тогда говорить через их переводчика Липшица, — ни один из трех не оставил достаточных свидетельств. Но вполне достоверно, что Татлин, давно и немало знавший о Пикассо заочно, слышавший о нем как «паломнике», был в шоке. Его первая реакция, тут же заявленная — непереносимое желание любым способом — например, в качестве слуги — «остаться», чтобы поближе узнать и почувствовать искусство великого легендарного художника, при личной встрече преисполненного мечты о нем. С другой стороны, если «остаться» нельзя, то и в Париже больше делать нечего.

Татлин никогда не скрывал важнейшего значения для него встречи с Пикассо. Напротив, даже преувеличивал в рассказах

степень их личного контакта, акцентируя при этом исключительно «житейскую» сторону встречи, мешая полуправду с мистификациями. Свою роль во время посещения Пикассо он ничем не приукрасил, а, скорее, приуменьшил. В художественной среде имели хождение несколько версий рассказов о том, как Титлин проник к Пикассо в качестве натурщика, или назвавшись слугой, или под видом музыканта, попросившего приема. Общим для всех вариантов было проникновение в мастерскую в результате удавшейся мистификации и посещение отсюда в результате разоблачения. Но все это служило лишь шутилкой-маской, которой внимательный и скрытый Титлин отпоражался даже от близких ему людей. Обратим внимание на такую деталь всех бытовавших и дополнявшихся устной молвой рассказов: в них, без исключения, подразумевается единственная встреча двух художников<sup>74</sup>.

В творческом плане под «встречей» Титлина с искусством Пикассо надо иметь в виду весь растянутый во времени процесс острого и заинтересованного, углубленного внимания к работам и личности испанско-французского мастера, в котором короткий личный контакт стал давно предвкушавшейся, но даже превзошедшей ожидания кульминацией.

Личная встреча с Пикассо стала для Титлина сильнейшим психологическим и творческим импульсом. В одном из поздних рассказов (в 1990-е годы) о парижской поездке значение своего знакомства с Пикассо Титлин очень образно, но как бы «зашифровано» охарактеризовал в иносказательной притчевой форме:

Молодому студенту, будущему писателю Даниэлю Динну, он поведал об эстетической обстановке в мастерской Пикассо, где, кроме неизбежной в таком жанре «железной кровати, покрытой солдатским одеялом», были только «горы — или, точнее, осыпи... красок в разноцветных тюбиках», от которых «Титлин не мог оторвать глаз. И когда они провалились, Пикассо руками показал, что Титлин может наполнять тюбиками мешок и увести его с собой». Весь метафорический смысл притчи вложен в ее заключительные слова: «Парижских тюбиков надолго хватило Титлину. Он говорил — на несколько лет»<sup>75</sup>.

Во все последующие годы Титлин считал Пикассо одним из своих учителей. Познакомившаяся с ним в 1915 году художница В.Е. Пестель, записывала в дневник: «Титлин интересно рассказывает про то, как он был матросом, был борцом, а потом ездил в Париж бандуристом. Оттуда он и вернулся

с контр-рельефами в голове. Но вообще он ничего не рассказывает подробно<sup>74</sup>. Когда в том же году Татлину захотелось в буклете к выставке «0,10» назвать имена своих учителей, он поставил сам себя в трудное положение, из которого не нашел выхода: тут главное место должно бы принадлежать Ларионову, но Татлин был им глубоко и несправедливо обижен. Под диктовку Татьяна Удальцова записывает парным столбиком комбинация из девяти фамилий. В шести строчках трижды повторенным оказался только Пикассо:

«Афанасьев, Пикассо.

(-)

(-)

(-)

Ларионов, Пикассо.

Машков, Пикассо»<sup>75</sup>.

Что выбор этот не случаен, подтверждает официальная анкета, проведенная среди художников Москвы в 1928 году. Там на вопрос: «какие художники или отдельные их произведения оказывали непосредственное влияние на Ваши работы», Татлин слово «непосредственное» вычеркнул, а сам написал «Алексей Федорович Афанасьев, Михаил Ларионов, Пикассо»<sup>76</sup>.

Как известно, 10 мая (то есть около полутора месяцев по приезде из Парижа и на излете выставочного сезона 1913–1914 годов) в своей мастерской Татлин устроил «1-ю выставку живописных рельефов»<sup>77</sup>.

Для публики было показано несколько абстрактных композиций, по авторской номенклатуре — «живописных рельефов» или «материальных подборов», распространявших приемы авангардных картин-коллажей в трехмерность и в «художественное» использование *архитектурными неформальными* кругами *материальное* от красок живописца до дерева, металла, стекла и так далее — вплоть до некоторых готовых изделий (блюдки, тарелки) или их частей. Отдельные или все экспонаты «1-й выставки живописных рельефов» (число которых неизвестно) имели «сюжетные» (вероятно, провоцировавшие определенные ассоциации) названия, известно одно из них: «В почке чайной».

Новые работы с несомненно были инспирированы знакомством с рядом объемных «натюрмортов» и других произведений Пикассо, известных Татлину по Парижу и ранее — по репродукциям 1913 года. Визуально наиболее непосредственный прототип среди работ Пикассо имеет «Живописный

рельеф (дерево, картон, проволока, бумага, эмаль), выставленный при первой же возможности в сокращенный зимнейшей войной выставочный сезон 1914–1915 годов. Он известен под названием (авторским?) «Бутылка», так как одной из деталей имеет вырезанный в металлическом листе силуэт бутылки, возникший при этом проем затнут редкой проволочной сеткой, позади которой басит осколок стекла. В упоминавшемся номере журнала «Сурре де Пари» была фотография несохранившегося теперь «натурморта» Пикассо «Гитара и бутылка» (осень 1913; картон, бумага, шпур). В «натурморте», кроме прочего, имелось сходное «изображение» бутылки — вырезанной по контуру и с заполненным сеткой образовавшимся проемом<sup>6</sup>. Вся «бутылка» (как и находящаяся слева от нее «гитара») более «натурна», как бы соответствует обычной оптической бутылке. Сходство есть и в общем распределении масс по диагонали. Среди известных татуированных рельефов только в «Бутылке» имеется новое изображение предмета, в отличие от работ Пикассо, где «предмет» так или иначе всегда присутствует. Кроме того, именно свою «Бутылку» Тетлин экспонировал на выставке «Художники Москвы — жертвы войны» как бы «вверх ногами». То есть хотел показать, что прохождение не имеет фиксированных «верха» и «низа»<sup>7</sup>. Этот «Живописный рельеф» был снят с выставки художниками-устроителями, а затем возвращен в экспозицию, по желанию публики.

Но главным в татуированных «анонимных рельефах», «Материальных подборках» и в последовавших «контр-рельефах» оказывалось не их сходство и «генетическое родство» с теми или иными произведениями Пикассо, а радикальная собственная новизна — концентриальная и типологическая. В данной статье нет необходимости и возможности останавливаться на этом аспекте подробно<sup>8</sup>. Скорее, нужно отметить, что, как и в своей живописи, так и в беспредметных композициях, Тетлин, сдвигавший Пикассо как одного из своих очень немногих учителей, всегда оставался подчеркнуто самостоятельным художником. Он, обучаясь искусству у своих великих современников, по словам Ларионова, «боролся с Сезанном и Пикассо», как «боролся» с Ларионовым.

Тетлин оказался одним из тех, кто совершил революцию в искусстве XX века. Он сам писал, что революция произошла «в нашем образовательном деле в 1914 году», когда «были положены в основу "материал, объем и конструкция"»<sup>9</sup>.

«I-я выставка живописных рельефов» — точка отсчета, от которой начался наиболее радикальный и самостоятельный этап в деятельности русского художественного авангарда. В ближайшее время с «живописными рельефами» выступили Пуни, Розанова, Клеон, Попова, Брунн, Ларионов (?) и другие, включая следующее поколение художников.

На опыте творчества Татлина становится понятно, почему такой тонкой и оригинальной автор, как И.Н. Пунин, рассматривал историю русского авангарда под углом «русского выхода из кубизма», а на титул монографии о Татлине поставил название «Татлин (Против кубизма)»<sup>10</sup>.

А.В. Луначарскому, который, как и многие, не желал различать многообразие в рядах и в деятельности «левого искусства», Маяковский разъяснял в 1920 году: «Пикассо — кубист. Татлин — контр-рельефист»<sup>11</sup>.

А при встрече с Пикассо в его мастерской в 1922 году, увидел там каталог «I-й русской выставки» (Берлин, 1922), Маяковский ставил ему в пример направленность искусства Татлина<sup>12</sup>.

Уже в эмиграции М.Ф. Ларионов не раз обращался к теме серьезности русского вклада в мировое искусство XX века, связывая этот вклад с «конструктивистской русской школой», в которой поминимо учитывал десятилетия русских художников. Я закончу статью относительно длинной цитатой из текста Ларионова, написанного в 1945 году, в сентябре (значит, к слову, в дни, когда окончилась Вторая мировая война):

«В России же, начиная с 1912 до 1915 г. была развита и практиковалась Владимиром Татлиным артистическая линия его рельефов и контр-рельефов, составленных из первичных форм геометрических и их развития, сделанных из разных материалов — жести, камня, дерева и т.д., которые являлись "новыми предметами", новой вещью, новой вещественностью, форма которой являлась совсем новой, созданной артистом по конструктивным законам, примененным по фантазии артиста и его вкуса».

Далее в тексте кратко характеризуются Архипенко, Татлин, Малевич, Липшиц, Певзнер, Габо, Цадкин, сам Ларионов и Гончарова. Из них «Архипенко, Липшиц, Гончарова, Ларионов, Татлин и Габо, до известной степени представляют цель и развитие нового отношения прежде всего к поверхности (фактуре) и к структуре — структура, конструкция. К повстаням композиции одного и того же предмета, скажем, голова или

шар <—> Значит, задачи основные — конструкция и фактура. Разница от кубизма и футуризма.

Если вы возьмете скульптурное произведение Пикассо или его живопись (часто кубистического периода), то вы увидите, его скульптура не просвечивает и не показывает, как, не будучи наружно разрушена, она построена внутри. Наоборот, у Пикассо его скульптуры, скажем, голова... (оттолкне в оригинале. — АС) наружно разрушена, и их внутренняя конструкция не показана. Это литая из бронзы голова человека волею артиста изуродована, некоторые ее части деформированы и дешифрованы, сдвинуты, некоторые части вынуты, точно из формы вырезаны, другие выдвинуты. То же и в кубистической живописи. Внутреннее построение предмета и любой формы роли не играет. <—>

Конструктор сохраняет предмет и показывает его внутреннее строение. Подсвечивает (подчеркивает? — АС) его, показывая одновременно, какие изменения происходят от изменения поверхности материала, из которого сделан предмет. Как видите, разница большая<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Gray Gavelle, The Great Experiment: Russian Art, 1865–1922. London, 1962.

<sup>18</sup> Пикассо, как известно, считал самым факт жлоковит в собственном творчестве, считая его одним из противников своей долгой жизни.

<sup>19</sup> Золотой Руно. 1909. № 11–12. С. 95–96 (заметка «О Саломе Нидерландо» (Письма из Петербурга)), подписанная «М», принадлежит М. Ларионову, этот последний номер «Золотого Руна» вышел в апреле 1910 года).

<sup>20</sup> Ослепший жлок и Митень. М., 1913. С. 94, 77, 78, 82.

<sup>21</sup> Например, письма такого содержания, отправленные В. Митенью (1910, Амстердам, ф. Хардвика — Част. 3–78) или Н. Зданевичу (1913, частный архив в СПб.) Ларионову.

<sup>22</sup> Ослепший жлок и Митень. С. 74.

<sup>23</sup> Шкловский Н. (Н.И. Рабушкинский). Искусство, его друзья и враги // Золотой Руно. 1908. № 7–9. С. 123.

<sup>24</sup> «Новые» дружбашились с Ларионовым) буржуазистам постарались получить на свою первую выставку (февраль 1912) то, что не удалось Рабушкинскому с Ларионовым три графических произведения Пикассо из Франции, а на московскую версию второй выставки (февраль 1913), кроме гравюры Пикассо, известно картину А. Руссо «Колов и жлок» из собрания С.И. Шумина (теперь в ГМИИ).

<sup>25</sup> ШУМАМ Ф. 212, оп. 2, д. 286, л. 175–177. Каталог Выставка французского искусства. Художественный Салон. Б. Дмитриева, 11, бляг Сто-



левникова (М., 1913). Для выставки запрашивались сроки с 14 ноября по 20 декабря 1912 года, затем — с 16 ноября по 19 декабря. По факту открылась 1 января 1913 года (РГАЛИ. Ф. 2951, оп. 1, с. х, 30, л. 14).

<sup>12</sup> Раннее утро, 1913, 6-е отд. (выделено мной — АС). Заметьте, что по стечению обстоятельств та же газета на следующий день — в достоверной информации о предстоящих выставках — сообщила о Татлине (как о новом экспоненте «Мира искусства»).

<sup>13</sup> Дунчаковский А. Салон Независимых // Красная мысль, 1913, № 153 (цит. по кн. Дунчаковский А.В. Статьи об искусстве. М.: Л., 1941. С. 202, 204).

<sup>14</sup> Дунчаковский Я. Французское собрание С.Н. Щукина // Аполлон, 1914, № 1—2. С. 50. Номер журнала вышел, когда второй герой данного очерка — В.Е. Татлин — уехал за границу; но тот же текст Тугендлоха неоднократно проносился в лекциях конца 1913 года.

<sup>15</sup> Выставка «Сто лет французской живописи (1812—1912)», устроенная журналом «Аполлон» и *l'Institut Français de St. Petersburg*. Каталог, СПб., 1912. С. 14. На весьма представительной выставке (более 1000 экспонатов свыше 200 художников) показывались «неофранцузские» Сикей, Монтечелли, Пильмонти и др., но не было Брама, А. Руссо, Матисса, Ван Донгена (голландца), Руо, Вламинка — художников, показывавшихся в России на «Золотом Руно» в 1908 и 1909, непосредственно в 1912 году «Аполлоном».

<sup>16</sup> Современная наука считает, что до недавнего времени на Западе недооценивалась роль Ж. Брама и А. Дерена в создании кубизма. Оба художника показывались на 1-м и 2-м «Золотом Руно» (соответственно 5 и 6, 4 и 6 полотнами) в 1908 и 1909 годах. Во втором случае у Брама выставлялась знаменитая разноразмерная «Кубальдина» (1909). На «Золотом руно» экспонировались Ван Донген (5 полотен), Ле Фоконье (4), Мантен (5), Маркс (5), Матисс (6), Руо (6), Фрэнс (5), Вламинк (4); все они (кроме Вламинка) входят в число 55 «французских» художников, выставлявшихся на 1-м «Золотом Руно». Отбор десяти «французок» для более скромной 2-й выставки был проведен Ларионовым и Рабуртинским.

<sup>17</sup> Этот аспект проблемы анализировался мной в статье: Стратанов А. М.Ф. Ларионов — теоретик и практик акварельно-коллажной концепции русского авангарда // Вопросы искусствознания VIII (1/96). М., 1996.

<sup>18</sup> Наталья Гончарова. Выставка картин Натальи Сергеевны Гончаровой 1900—1913. М., 1913 (1-е изд.).

<sup>19</sup> Московский листок, 1912, 31 января. Рецензия Кобринского помещалась в газете «Утро России».

<sup>20</sup> Например, в письмах к Ле-Данно М. Фабри послала репродукции Пикассо, ставившая вопросы о его произведении (ОР РГМ, ф. 153, сд. кр. 14). Вопрос о репродукциях новейшей западной живописи неоднократно затрагивался в переписке Ларионова, Д. Верника, В. Матисса и др.

<sup>21</sup> Шенченко А. Привидения кубизма и других тесных живописи всех времен и народов [М., 1913]. Цит. по: Милана, Ларионов Натальия Гончарова, Александр Шенченко. Об искусстве. Л., 1989. С. 11, 12.

<sup>22</sup> С.Н. Щукин, не собиравший произведений русских художников, только единожды купил с выставки «Трамвай В» контр-рельеф Татли-

на (Баржакас: ведомость, 1915, утренний выпуск, 4 и 6 марта). К Титлину также обращались по поводу последней кубинского собрания — например, В.В. и С.Д. Лебедевы (вероятно, званниками в архиве Лебедева).

<sup>12</sup> Подборка таких журналов сохранилась, например, в личной библиотеке художника В.В. Лебедева, близкого друга Титлина.

<sup>13</sup> РТМН. Ф. 1938, оп. 1, ед. др. 59.

<sup>14</sup> Кончаловский Д.И. Письма к Н.И. Машкову // Панорама искусств. Вып. 3. М., 1980. С. 185; Хруцкий В. В восток у Пикассо // Цит. по: Хруцкий В. Письма, Дискуссии. Статьи. М., 1977. С. 242.

<sup>15</sup> См. картину Малевичем «животинских рельефов» как типа производной (Малевич А.С. Собрание сочинений в 5 томах, Т. 1. М., 1995. С. 55 и др.) и сведения титлинских рельефов и контр-рельефов к «четвертой стадии кубизма» (Там же, Т. 3. М., 1998. С. 198, 208 и др.).

<sup>16</sup> Вопрос впервые исследован и подробно изложен мной в статье: Суржиков А. О последние Титлина в Берлине и Париже // Искусство, 1989, № 2. С. 50–44; № 3. С. 26–31. Выводы статьи вошли в научный обзор (далее: Суржиков А. О последние Титлина).

<sup>17</sup> *Das Gemälde* Op. cit. P. 176.

<sup>18</sup> *Titaine Carrière-Petit: Pablo Picasso 1881–1973*. Köln, 1991. Band II. S. 690.

<sup>19</sup> *Начинается АМ*. Доклад Цршма, N.Y., 1975. P. 69.

<sup>20</sup> Выявленные примеры расхождений процитированы: Суржиков А. О последние Титлина.

<sup>21</sup> Аманов М.В. В мастерской у Пикассо // РТ, 1966, № 5. С. 5; Хруцкий С. (рукопись в семье; сообщено мне В.В. Кончаловским).

<sup>22</sup> В последние годы этот факт (с датой 1915) упоминается во многих изданиях о Пикассо, снабженных биографической хронологией (см. примеры в прил. 26–27).

<sup>23</sup> Суржиков А. О последние Титлина.

<sup>24</sup> Суржиков А. Реальная и констатированная биография Владимира Титлина // *Wädhme: Taitin: Leben, Werk, Wirkung*. (J. Meyer, Hrsg.). Köln, 1995. S. 17–23, 273–277 (на нем. и русск. яз.). Далее: *Taitin: Leben, Werk, Wirkung*.

<sup>25</sup> Суржиков А. О последние Титлина.

<sup>26</sup> Дополнительные документы, выявленные мной позднее, приведены в статье: Суржиков А. «Университеты» художника Титлина // Вопросы искусствознания IX (2/96). М., 1996. С. 429–431.

<sup>27</sup> В московской версии «Фубаново вале» Титлин есть в каталоге, но отсутствует в афише (вероятно, для возможно долгого неведения Ларионовым о его участии на «Фубаново вале» совсем незадолго до открытия этой выставки, Ларионов 7 января 1915 выписал в галере список участников Фудулей «Машкина», в котором назван и Титлин); в пестербергской версии «Фубаново вале» Титлин указан как в каталоге, так и в афише, в обеих версиях которой назван, среди прочих, Пикассо.

<sup>28</sup> В каталоге: Владимир Титлин: Ретроспектива. (Сост. Суржиков А. / Харин Ю.). Киев, 1995 (на нем. и русск. яз.) эта картина датирована ошибочно: «1948–1955 (?)». (Далее: Суржиков А. / Харин Ю.).

<sup>14</sup> Удальцова ИА. Жизнь русской кубистки Девяткина. Статья. Восточникана М, 1994. С. 166.

<sup>15</sup> Шувалов А. Указ. соч. С. 44.

<sup>16</sup> Составление этой работы Пикассо с татлинским «Продавцом рыб» (1911, ГИТ) проведено в ст. Бессонова М. Коллеция Морозова и Шухман и разделе русского авангарда // Морозов и Шухман — русские коллекционеры. От Моне до Пикассо. Кельн, 1993. С. 356–358 (там же «Продавец рыб» составлен с полотном А. Дерена «Проступка парусов»). Любопытная деталь: Бессонова посчитала движимой лодки плоской рыночной стел, прямой край которой дан у Татлина мерцательной кривой линией.

<sup>17</sup> См. подробные личные оценки Татлиным (в 1930-е) и Ларионовым (в 1930–1950-е) творчества и значения друг друга.

<sup>18</sup> Шульц Н. Обзор тезисов в окрестности Петербурга // Русское искусство. 1923. № 1. С. 166.

<sup>19</sup> Цит по: *Гросс Вера*. Мысли и творчество. М., 1975. С. 51.

<sup>20</sup> В монографии *Андрей М. Пикассо и окрестности*. М., 1917. С. 57 — рисунок обозначен как «Лосось», известен также под названием «Арктика» (1912). А Вайли не согласен с принадлежностью рисунка в татлинском альбоме Удальцовой, считая, без какой-либо мотивации, что это «Неизвестный художник (А. Веснина?)» (Вайли А. Книга А. Писа и Ж. Метцлинге «О кубизме» в восприятии русских художников и критиков // *Русский авангард. Проблемы репрезентации и интерпретации*. СПб., 2001. С. 262, см. на с. 258).

<sup>21</sup> Селиванова В. Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 99.

<sup>22</sup> Харитонов Н. Статьи об авангарде. В 3-х т. Т. 1. М., 1997. С. 99.

<sup>23</sup> См.: Малевич о себе. Современники о Малевиче. В 3-х т. М., 2004. (Автор-сост. Лавров ИА, Михалко ТИ). Т. II. С. 361. Публикатор и комментатор, которому более, чем кому-либо, довелось узнать о, мягко говоря, «недостойности» многих свидетелей Малевича и который изначально на следующей странице публикует мнение его друга М.В. Митковича — «Малевич любит врать» (там же, с. 362) — здесь без колебаний привлекает в качестве подтвержденного комментария два «анекдота», причем анекдот простодушный должен подтвердить правдивость анекдота умышленного и коварного. Высок комментатора «Возможность такого обурения (Татлина Малевичем. — АС) подтверждает запись В.Ф. Степановой «Татлин предлагает Поповой обучить его кубизму за 20 рублей в месяц — она отказалась.» (см. прим. 45). При существующем и растущем объеме информации об истории российского художественного авангарда странно и неверно приспособлять ее только к «версиям Малевича» (см. прим. 73).

<sup>24</sup> См. *Суровские Анахориты*. Репродукционная выставка Владимира Татлина [Далее: *Суровские Анахориты*. Репродукционная выставка] // *Суровские Анахориты*. Харитонов Ю. С. 18–21. Там же. С. 225–227 (направлена атрибуция 41 рисунка). Там же предположительно атрибутированы рисунки Удальцовой (см. прим. 44) и Поповой (с. 225, кат. 227 и 228), ранее считавшиеся татлинскими. Примечательно, что кубистический рисунок последней, часто печатавшийся как татлинский, изображает об-

наклонную жатваню, а образцы воспроизводятся как «Нурчана в даче» (?) — см.: В.Е. Титлин, Каталог выставки произведений. М., 1977. Кат. № 1, л. 21, ил. на с. 36.

<sup>7</sup> *Аскар Хубернус*. В поисках соответствия материалу. О непонимании и о критике // *Tatlin Leben, Werk, Wirkung*, S. 37–38 и 292–309 (на нем и русск. яз.).

<sup>8</sup> В каталоге выставки «Машень» —97. *Вады в поле (русский новый стиль)*.

<sup>9</sup> Конечно, «вросшая в землю» «Фермерша», а не находящаяся в состоянии продолжительности движения «Дриада» (как считает А.С. Шатских), вывала у Малевича впечатление максимально возможного угора в осенней заре.

<sup>10</sup> В кн. *Малевич/Малевич-Славяк Malévitch, Paris, 1990*, P. 94, 100 и др. приведен ряд иллюстративных параллелей.

<sup>11</sup> *Мальевича М.* Указ. соч. С. 11 и 105.

<sup>12</sup> *Жданов Л.Ф.* Воспоминания о П.А. Флоренском // *Малевич, 1923–1926*. Сборник материалов по истории объединения. М., 1994. С. 100.

<sup>13</sup> Выставлялись с авторской датой 1913, которая и сохраняется.

<sup>14</sup> «Мадонны» (части собр. Москва, тв. н.а. *Свердловые А./ Харини Ю.* Кат. 237, ил. 64) атрибутированы как эскиз к «Композиционному анализу первоначальной владелицы В.М. Ходасовой; атрибуция бесспорно подтверждается систематичным наброском композиции картины, сделанным Александром Бору в приватдокументном ему экземпляре каталога выставки «Союза молодежи» 1915–1914 годов (в Научной библиотеке РГМ).

<sup>15</sup> Например, ил. в кн. *Свердловые А./ Харини Ю.*; ил. 89, 90; кат. 255–257.

<sup>16</sup> *Бору* (С. Макавский). Выставки и художественные дела // *Артист*, 1913, № 9. С. 66.

<sup>17</sup> По устной традиции (не опирающейся на Титлина) считалось, что прототипом послужила одна из мадонн Д. Краниха, но это не подтвердилось специально проведенным исследованием неведомых специалистам. Александровская пикетса Л.А. Ждановой, что прототип был monitored самим художником на нескольких образцах (богородичных икон и западных мадонн), на мой взгляд, совершенно неправдоподобна и противоречит самой сути задачи, поставленной себе художником (см. *Швабана Л.А.* «Композициональные» одес неск *Этюдное?* // *Tatlin (Shvabana L.A. Itug)*. Выдарев, 1987. S. 71–74, ил. 97–103). Далее *Tatlin / Shvabana*.

<sup>18</sup> *Ослепший восток и Машень*. С. 13.

<sup>19</sup> *Швабана Л.* Указ. соч. С. 44–45.

<sup>20</sup> *Les Soirées de Paris*, 1913, 15 novembre, № 18. См. прим. 21.

<sup>21</sup> *Кашардовиче В.* Два измерения (Вз воспоминаний художника). М., 6: [1972]. С. 56.

<sup>22</sup> *Цит. по Швабана А.* Мастерская Пикассо // *Творчество*, 1981, № 10. С. 18.

<sup>23</sup> Обстоятельства поездки подробно рассмотрены в моих статьях, указанных в прим. 25 и 35, а также: *Stéphane Anafoly*. Berlin — Paris — Moscou. Le Voyage à Pétranger de Vladimir Tatline (1914) // *Les Cahiers du*

Nus's National d'art moderne 47. Centre Georges Pompidou, Paris, printemps 1994, p. 6–23.

<sup>20</sup> Цит. «Авеста» 1928 (РГАЛН. Ф. 1938, оп. 1, сд. зр. 59); «Автобиография» 1929 (копия по собр. В.И. Костина); «Жизнелюбивание восточного детства искусстве Владимира Веграфовича Татлина» 1953 (находилось в татлинском архиве у И.А. Корсаковой, теперь в РГАЛН).

<sup>21</sup> Письмо вывешено Е.А. Древиной в домашнем архиве И.А. Удальцовой, когда, по моей просьбе, были просмотрены документы, относящиеся не к 1913, а к 1914 году. Мне раз-благодарю Ева Верину Андреевну за разъяснение и предоставление моего уникального документа.

<sup>22</sup> См. прим. 28.

<sup>23</sup> Собственнокоричневый текст А.А. Веснина в составе архива братьев Весниных в МХАР (Музей архитектуры им. А.В. Шустова).

<sup>24</sup> Значит, версии западных авторов о неоднократных и продолжительных контактах двух художников (см. прим. 28) возникли по какому-то недоразумению, возможно из-за «розыгрыша» Камиллы Грей М.Ф. Дарионовым, выдумщиком и «дворником».

<sup>25</sup> Давид, Д. Усталый. // Дрова народа. 1979. № 2. С. 223.

<sup>26</sup> Голубов В. Фрагменты дневника. Воспоминания. «О художественном происшествии» // Авангард авангарда. М., 2001. С. 247.

<sup>27</sup> Текст напечатан не был. Хранится в архиве Древиных-Удальцовой. Репр. в кн.: Tatlin / Шадова. II. 122–123. В литературе, по элементарному недоразумению, некоторыми считался авторским текстом Удальцовой, как, между прочим, и окончательный текст, напечатанный в буклете «Владимир Веграфович Татлин. 17.XII.1915» — все содержание обоих текстов может принадлежать (быть известным) только тому, кто активно участвовал сто здесь от первого лица.

<sup>28</sup> РГАЛН. Ф. 1938, оп. 1, сд. зр. 59.

<sup>29</sup> Первоначальное название «Выставка синтетических композиций». Продолжение затаровываться выше бесед с Малевичем (см. прим. 46 и 47) начал у Хардаком так «Весной 1914 года, когда свой первый контррельеф, Татлин известил Малевича о том, что он больше не считает его своим учителем» (Хардаков И. Указ. соч. Т. 1. С. 99); цитирование подмечено и в книге, указанной в прим. 47). Но все происходило абсолютно иначе: после сенсационной выставки в мастерской Татлина Малевич пригласил его к себе в Вичиновку своего рода почетным гостем, о чем наглядно свидетельствует фотография, сделанная в начале 1914 года (неопределенно датированная от 1913 до 1914, точная датировка установлена А.А. Шумовой). В ответ на наступившее обилие увлечения «татлинством» Малевич печатно раскрытывал «аномальные рельефы» в принципе (см. прим. 34), а его «интерференция» об «ученике» Татлине, ведьга только датские, были попытками оспорить распространяемую в среде художников убежденность, что суггестивным был в какой-то мере индустриальный работник Татлина (см., например, письмо М.Ф. Дарионова — прим. 63). Взаимосюжетности двух этих художников — особая тема, но они никогда не имели характера «обучения — ученичества» (см. Свирякина А. О «Последней футуристической выставке картин "У10"» // Воль-Десять. Научно-теоретический вестник Фонда К.С. Малевича. М., 2001. Ноябрь. С. 19, 32–33).

<sup>26</sup> Пикассо, вероятно, знал фотографию титлинской «Бутылки» (хотя бы по репродукции в кн. *Мунь И. Современная живопись*. Берлин, 1925; появление так этой репродукции приводит некоторых к ошибочному суждению, что именно этот «Живописный рельеф» известен как «приобретенный И.А. Пуши»). Пикассо не случайно, чтобы утвердить свой приоритет, восстановил свою утраченную «Питару и бутылку» 1915 года — в большем размере и в металле — и подарил ее Нью-Йоркскому Музею современного искусства (MOMA).

<sup>27</sup> На фотографии «перевернутой» «Бутылки», на поле внизу собственноручные надписи Титлина: «1915 год / В.Е. Титлин / "Живописный рельеф" / Выставка "Художники Москвы — жертвы войны».

<sup>28</sup> См. об этом Свирьидова А. Ретроспективная выставка // *Свирьидова А. / Харин Ю.* С. 25–30.

<sup>29</sup> *Литвин В.В., Шандаро Ф., Мерзон М., Вильсбрехт П.* Наша предстоящая работа // VIII съезд Советов. Ежедневный бюллетень съезда. № 15, 1 янв. 1921. С. 11. Характерно, что при ретубиликации фразы о том, что революция «в необратимом деле» определена социальной революцией, были купированы (Мастера советской архитектуры об архитектуре. В 2 т. Т. 2. М., 1975. С. 77).

<sup>30</sup> Подзаголовок книги явно содержит аллюзию на надписи двояды («в 1915») изданной в России книги Пела и Метцельке «О кубизме».

<sup>31</sup> *Мавковский В.* Открытое письмо А.В. Пугачарскому // *Мавковский В.* Полн. собр. соч. В 15 т. Т. 12. М., 1959. С. 17.

<sup>32</sup> *Мавковский В.* Семидневный смотр французской живописи // *Там же*. Т. 4. М., 1957. С. 246.

<sup>33</sup> Известное письмо М.Ф. Ларионова (Публикации Д. Бойца) // *Н. Пичарова, М. Ларионов. Исследования и публикации*. М., 2001. С. 244–246.

## ФОТОГРАФИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИКАССО (1906–1917)

Фотография заняла важное место в художественных исканиях многих мастеров рубежа XIX–XX веков: Сезанна, позднего Моне, Кандинского, Дега, Боннара, Таможенника Руссо и др. Помимо всем достаточно хорошо известных влияний на творчество Пикассо, таких, как, к примеру, эбернбургская и негрландская скульптура, необходимо остановиться на наиболее важном и интересном, на наш взгляд, влиянии. Это, как ни странно, фотография. Существует книга хранителя отдела фотографии Музея Пикассо в Париже Ани Балдассари «Пикассо и фотография. Темное зеркало» (Хьюстон, 1997), которая содержит фотографии из архива музея. Но в отличие от автора упомянутого исследования, знакомящего с архивными материалами Музея Пикассо в Париже, нас в данном случае интересует место фотографии в творческой лаборатории Пикассо.

Появившись в середине XIX века как продукт жизни и оптика, фотография начинает свое упорное внедрение в область искусства. Такой поворот событий, как известно, вызвал бурю эмоций и поток противоречивых мнений со стороны особо творческих людей того времени. Весьма категоричное впечатление о фотографии выразил Шарль Бодлер, считавший, что ей надлежит ограничиться своими истинными пределами, удовлетворявшись смиренной ролью служанки науки и искусства, подобно ксилографии и стенографии, которые не создавали и не вытесняли литературу:

Он писал: «Пусть фотография обогащает альбом путешественника, возвращая его взгляду подробности, упущенные памятью, пусть украшает библиотеку естествоиспытателя, пусть увеличивает изображения микроскопических животных, пусть подкрепляет новыми сведениями гипотезы астрономов, пусть даже служит секретарем и архивариусом у того, чья профессия требует безупречной достоверности данных, —

тут у нее нет соперников. Но если ей будет дозволено покусаться на область безусловного, на плоды воображения, на все то, что дорого нам лишь своей причастностью к человеческой душе, — тогда горе нам!»<sup>1</sup>

В своем мнении Водлер был не одинок. Достаточно негативное, или, скажем так, недоверчивое, мнение о фотографии было высказано и в России. К примеру, критик В.В. Стасов считал, что в пространстве фотографии нет места для проявления человеческой индивидуальности, так как она является мертвым слепком соответствующего фрагмента действительности<sup>2</sup>.

В то время отлично осознавали очевидную непохожесть фотографических изображений на какие-либо другие, но не понимали, как, впрочем, это довольно часто бывает и в наши дни, ее сущности, ее собственного гения.

Фотографию можно воспринимать как некое поле, как, можно сказать, живую формацию, где сошлись современность и вечность. Вопреки мнению современников равней фотографии этот новый вид визуальной культуры с самого начала, вне зависимости от каких-либо суждений, приобрел не просто служебный статус.

Пикассо почти никогда не докладывал широкой публике сведения об источниках влияния на собственное творчество. Может быть, «разбалтывать» свои секреты не позволяло ему, так же как, собственно, и Малевичу, далеко не бесконвентильное желание быть лидером. Например, известно, что Пикассо даже одно время отрицал очевидный факт взаимодействия своего творчества с африканским искусством. Возможно, таким образом, мастер, ко всему прочему, еще пытался остаться вне всяких теорий, предоставляя другим лезть голову над его искусством.

Точно так же, как и Малевич, Пикассо быстро вырастал из источников своего вдохновения. Необходимо уточнить, что в случае Пикассо фотографию можно определить словом «влияние» с достаточно большой натяжкой. Это, скорее всего, можно назвать поводом к действию, подспорьем в процессе работы. В любом случае в этом вопросе крайне важно разобраться.

Фотография сыграла роль одного из определяющих факторов в плане построения пространства внутри творчества мастера. Иными в виду не только картины, но и объекты, вроде «Итар» 1912–1913 годов, и, в конце концов, уже совер-



целью выведение в трехмерное пространство кубистические объекты — костюмы так называемых «Менеджеров» для балета «Парад».

Недаром Пикассо, особенно в ранние годы, довольно-таки активно занимался фотографическими автопортретами в собственной мастерской и снимал на фотоплёнку своих друзей: Жоржа Брака, Пабло Аполлинера, Андре Сальмона, Макса Жакоба и многих других. Известно также уникальное фото, где Пикассо собственноручно запечатлел объект своего почитания — загадочного Анри Руссо непосредственно в его мастерской.

Среди фотографий, сделанных мастером, имеются отпечатки, где друзья и знакомые Пикассо были сняты на фоне картин. Фотопортреты во весь рост на фоне живописных полотен представляются не просто документальной хроникой жизни мастера и его окружения, но приводят на интересные размышления. Подобные вещи просто не могли не заставить внимательного Пикассо, не пропускавшего ничего действительно стоящего, обратить внимание на противопоставление плоскости холста и объёмности фигуры, стоящей перед ним.

Можно выделить два этапа «работы» фотографии с кубизмом и внутри него. С одной стороны, она парадоксально позволяет «упаковать» фигуру в плоскость. С другой стороны, это уже можно назвать вторым этапом, фотография отчасти послужила поводом для выхода объёма, например фигуры, из холста. Последнее можно проследить, к примеру, по фотографии Андре Сальмона, сделанной в 1908 году, где поэт стоит перед картиной «Три женщины» Пикассо. Находящиеся в пространстве фотографии и приведенные ее контекстом в равнество, картина и фигура начинают свое взаимодействие.

Известны высказывания Бертруды Стайн, приведенные ею в собственной книге с весьма оригинальным названием «Автобиография Алисы Б. Токлас», о некоторых опытах Пикассо с фотографией, вроде того, что художник составлял натюрморты из предметов и фотографировал их<sup>7</sup>. Подлинными свидетелями этих слов могут служить сохранившиеся до наших дней снимки или книжные репродукции с них. Фото-съемки натюрмортов начались в период расцвета дружбы Пикассо и Брака. Как раз в то время мастера обратились в своем творчестве к изображению музыкальных инструментов. Символично, что именно тогда Пикассо стал впервые работать над своими конструкциями.

Известны и другие замечания Гертруды Стайн, запечатленные в той же книге, которые будут упомянуты позже.

Также в книге Н. Аксенова встречается упоминание об особенностях фотографий на рубеже XIX и XX веков. Известно, что еще примерно в 1905 году проститутки стали позировать фотографам весьма необычным образом: прогнув голову глоту. Их лица посредством сего приема были окружены подчас пророческими объявлениями<sup>6</sup>.

Эти фотографии стали очень популярны, особенно в кругу богемы. Их не мог не видеть Пикассо и не начать размышлять того, что несколько было в них заложено. Отсюда могло появиться множество проблем, которые впоследствии нашли достойное развитие и решение в творчестве великого мастера. Можно попытаться составить тот примерный, наверняка неполный список проблем, вытекающих из случайного, навязанного времени и модой фотографического явления.

Здесь был и повод к развитию пространственно-плоскостных взаимоотношений, и повод к прорыву объемного, трехмерного объекта в пространство, к обретению им самостоятельности. Отсюда же берется и прием, которым в будущем воспользуются многие кубисты. Это использование выгодного контраста «мягкой» фактуры живого лица и жестких печатных литер в фотографиях.

Отсюда прорисовывается и интерес к печатной продукции вообще. Существует живой пример тому. Когда Пикассо только что переехал на rue Favart, где, по его словам, ему лучше работалось, неразлучные Гертруда Стайн и Алиса Томаас зашли к нему. Не застав художника дома, Стайн в спешку оставила свою визитную карточку. Вскоре после этого события была создана картина с надписью «Ma jobie», где в нижнем углу была изображена визитная карточка американской писательницы<sup>7</sup>. (Следует заметить, что надпись совсем не относилась к Гертруде Стайн.) Визитка тоже, как и любой другой предмет вроде трубки или кофейника, пошла в ход.

Известно, что и Пикассо, и Хуан Грис в ранних своих кубистических картинах пользовались печатными литерами именно для того, чтобы соотнести живописную поверхность с чем-нибудь максимально жестким. Именно печатная литера с ее телнически-машинной прямолинейностью обладает таким свойством предельно противопоставлять себя живописи. По прошествии времени, в чем можно убедиться из источников — картин мастеров, художники стали писать буквы от ру-

ка. Руковортные буквы оказались не в силах контурировать с печатными. Острота и актуальность пропала, и из-за этого, к сожалению, исчез весь контраст.

Нюда Пикассо и Брак делали великий газетных вырезок, порой достаточно больших, в свои живописные холсты. Это было, само собой, подсказано фотографией.

Также фотография стала в интересующее нас время настоящим, часто незаменимым, помощником для художников. С фотоотпечатков писали портреты, заменяя подчас ими живую натуру. Это было достаточно распространено и приобретало со временем все более широкие масштабы.

Как известно, все началось с появившейся примерно в XVI веке камеры-обскуры, когда художник просто обводит полученный им на бумаге с помощью технической просцирующей установки контур городского пейзажа. Сохранились сведения, что впервые камеру-обскуру описал Леонардо да Винчи, тоже, между прочим, художник.

В середине XVIII века Каналетто в Венеции использовал это изобретение в качестве своеобразного сканера натуры для своего творчества. Посредством масляных красок пейзажный, будто призван в ловушку, контур превращался в живописную vedute. Вот так в те далекие времена создавалась живопись. Думаю, что при подобных предпосылках будущему фотографическому изобретению уже тогда, в XVI веке, было уготовано значительное будущее.

Как показывает практика, еще в то время камера начала играть в живописном творчестве далеко не последнюю роль. Вне зависимости от желаний художника она все-таки сильно меняла общий строй пространства в картине. Это заключалось и во взаимном соотношении предметов в композиции, ее частей, также и в достоверности изображенного, и во многом другом. Но самое главное, что камера-обскура определяла общее восприятие пространства. По прошествии многих лет полученное на плоскости изображение научились «ловить» на дагеротипную пластину и закреплять. Затем появилась возможность размножить картину, что позволило концы заключить в фотографию.

Все наблюдения и Вертруды Стайн, и Николая Аверьева, а также и работы Пикассо являются еще и еще раз неоспоримыми свидетельствами взаимодействия фотографии и искусства мастера. Согласимся, что мастер, как истинный сын своего ве-

ка, никак не мог пройти мимо фотографии, способной стать неисчерпаемым источником новых приемов творчества.

В результате этого открытия возникает немало вопросов, хотя бы желание выисковать внутренние механизмы и характер воздействия фотографии на творчество Пикассо, понять, что же заставило мастера войти во взаимодействие с этим техническим, сравнительно новым видом человеческой деятельности.

Проникновение Пикассо к фотографии дает себя знать повсюду, оно весьма не случайно. Само построение пространства в работах художника, перманентный конфликт физически плоского холста и его эмпирической глубины, хорошо прочитаемое осознание противоречия давности и желаний, тяготение к объему и ведут мастера по пути к фотонизированным.

Представляет огромный интерес некоторые наблюдения Терруды Стайн (о которых уже было обещано упомянуть позже). Одно из таких наблюдений вроде бы и не имеет отношения к фотографии, но так кажется только на первый взгляд. Данный эпизод из жизни Пикассо способен многое объяснить интересующейся публике.

Однажды холодным зимним вечером 1914 года (настолько холодным, что заслужив сравнение с отступлением Наполеона из Москвы) Пикассо, Ева Руэль и Вертруда Стайн шли по бульвару Распай. Несомненно в конце бульвара появилась замаскированная, то есть соответствующим образом раскрашенная пушка, которую идущие не сразу заметили. В этот момент Пикассо остановился как зачарованный, глядя на открывшийся его глазам объект. «Да, это сделали мы, это кубизм, — сказал мастер. «И он был прав, это создал он», — соглашается Вертруда Стайн». К этому привели еще от Сезанна, Пикассо был тем, через кого продолжалась и обновлялась традиция, начатая опикельником из Экса.

Фотография и увиденное парижской компанией имеют один корень. Настоящая, имеющая глубину реальность вдруг совершенно каким-то констатив мистическим образом записывается в беспространственную плоскость. Точнее, даже не записывается, не вписывается, а укладывается на нее. Как такое может произойти в реальной жизни? Да никак. Вот в живописи — может, по той простой причине, что живопись формально есть творение мозга и рук человеческих, здесь возможно все. В конце концов, на самом деле живопись, как

ная уже известно, это самостоятельный феномен бытия, независимый объект, живой организм, если угодно, некий кристалл. Фотография же, номинально, являет собой вещь техническую, где реальность наиболее точно переносится на пространство бумаги. Другой вопрос, что и живонься, и фотография представляют собой параллели действительности, свои действительности, со своими внутренними законами.

Про все это мы расскажем при переносе объема на плоскость мы сейчас говорить не будем, так как эта особенность фотографии заслуживает отдельной дискуссии и даже несет в себе элементы мистики. Об относительной адекватности фотоизображения уже не один раз писали, этот вопрос упорно изучали. Но фотография имеет весьма интригующую особенность как-то незаметно ускользать от точных определений. Она, как, кстати говоря, и Пикассо, не любит выдавать своих секретов, становясь подобной чуть ли не мыслящему существу, настолько мыслящему, что способна водить за нос своих исследователей.

Известны, как уже было сказано, фотографии натюрмортов, поставленных Пикассо. Мастер ставил натюрморт в сигнал его на фотопленку. Спрашивается: зачем? Естественно, что не из прагматического желания проверить исправность фотоаппарата. Может быть, эти действия были связаны с попыткой трансформировать объемную натуру перед перенесением предметов на законченное полотно, желанием подготовить почву для дальнейших исканий.

Заметим, что пространство фотографии являет собой некий «тот», параллельный мир, создающийся, как писала еще Сюзан Зонтаг, параллельно миру реальному, подпадающему «тотальному обфотографированию»<sup>4</sup>. На грани перехода из «этого» мира в «тот» происходит загадочная деформация сущности объекта. Вот как раз в момент этого перехода внутренняя жизнь объекта не выдерживает происходящих изменений, и деформации уже становится подвержена только форма.

Теперь форма становится свободной от любых сопутствующих ей элементов, или же, другими словами, исчезает все, чему она сопутствовала (так как нельзя с точностью установить ведомый и ведущий элементы). С этого момента именно форма становится «позитивным кроликом», с которым можно творить все что угодно.

Несколько позже открытой Пикассо свойство очищенной формы стали активно использовать дадаисты в своих фото-

коллажах. Позже, уже в наше время, подобные опыты с фотографией продолжали некоторые концептуалисты.

Именно это свойство технического новшества освободить форму от внутренней жизни, наверное, все-таки первым из всех художников почувствовал и сознательно отреагировала Пикассо и воспользовался этим более чем успешно. С того момента перед мастером открылась необычная перспектива экспериментаторства.

Если иберийские и негританские влияния подвинули Пикассо на революцию форм, то фотография, в свою очередь, помогла мастеру совершить переворот в области понимания пространства.

Известно несколько, а точнее, три пейзажа Пикассо, с которых, по мнению некоторых исследователей, и начался кубизм. Очередным летом, в 1909 году, Пикассо и Фернандо Ольивье съездили в Испанию. Из этой поездки художник привез с собой в Париж на рю де Флерес эти три пейзажа.

Как заметила Вертура Стайн, очевидно, что на данном этапе никакого влияния негританского искусства еще не было. Что было, так это сильное влияние Сезанна. Особенно позднего Сезанна, его акварелей, когда художник рассказывал небо на объемы. Нам интересно, что в данном случае Пикассо воспользовался сезанновскими приемами, ведь в интересующих нас пейзажах пространство разделяется именно на объемы, а не на кубы<sup>1</sup>.

Когда на очередной выставке работы впервые были вывешены на всеобщее обозрение, публика реагировала бурным недовольством, потому что картины Пикассо представлялись ей чрезвычайно абстрактными. Поворачива, что несколько кубов, изображенных в пейзажах, не на что, кроме кубов, не походят.

Во время своей поездки Пикассо и Фернандо Ольивье охотно сделали фотографии некоторых голландских деревень, послуживших ему натурой. После того как фотографии были обнаружены, страсти вокруг «кубообразных» пейзажей улеглись. Вертура Стайн, догадавшаяся показать публике эти фотосоображения, выразила мнение, что, если бы окружающим «не понравилась чрезмерная реалистичность этих пейзажей», всеобщее недовольство было бы отчасти оправдано<sup>2</sup>. Пейзажи действительно почти точь-в-точь повторяли фотографические формы.

По причине того, что данные фотографии были подарены Пикассо американской посетительнице, много позже Элиот

Пол по совету неутомимой Вертуды Стайн смог напечатать в «Транзишн» совсем рядом, на одной странице, черно-белую репродукцию с соответствующей картиной Пикассо и фотографию испанской деревни. Это было сделано ради эксперимента и очень увлекло зрителей и исследователей.

В интересующих нас пейзажах Пикассо отобразил формальную сторону действительности, особенности строительства домов в испанских деревнях. В то время именно в данной местности дома строили так, что они сливались с пейзажем, врезаясь в него и прорезая его. Как будто ландшафт строился по принципу «камуфляжа». Здесь естественным образом вспоминается история с закауфлированной пушкой на бульваре Гастай, рассказанная ранее.

Вспомним уже упоминавшуюся фотографию, сделанную самим Пикассо в 1908–1909 годах (когда конкретно — не установлено). Она отображает неопознанного заказчика Пикассо, стоящего облокотившись на носки подуш, где находится слепок с одной из наиболее известных иберийских скульптур, «Дамы из Эльче».

Несколько лет отделяют от интересующей нас фотографии другое творение Пикассо. Это очень примечательный рисунок — эскиз, выполненный на клочке листа из тетради малого формата (13 на 8,5 см), под названием «Голова, (проект для конструкции)». Рисунок сделан весной 1913 года. Сейчас он хранится в Музее Пикассо в Париже. Данный эскиз предназначался для, к большому сожалению, не осуществленного объекта по мотивам иберийской «Дамы из Эльче». Этот объект, по замыслу Пикассо, должен был принять объемное, трехмерное воплощение.

В этих двух документах (фотографии и рисунке) можно пути трех стадий изменения, трансформации объекта. И осуществлена эта трансформация в том числе и при помощи фотографии.

Фотоизображение неизвестного со слепком было сделано уже после первоначальных опытов Пикассо с иберийской скульптурой около 1906 года. Это свидетельствует о том, что фотографии являлась своеобразным инструментом уже для вывода трансформированного объекта на плоскости в трехмерный объем.

В XIX веке, исходя из законов оптики и зрения, фотография считалась равной воспроизводимому объекту, но равной чисто внешне. Фотография способна, как это мы привыкли

звучит, «убить» субъект. Эту светлая шокирующую фразу необходимо пояснить. Здесь имеется в виду не то, что она обладает возможностью отвести в царство мертвых время с находящимся внутри него объектом съемки. Хотя очевидно, что помимо всего прочего и эта функция ей присуща. Фотография, как нам уже известно, обладает уникальной способностью увянуть внутреннюю жизнь воспроизводимого. Лишить его всего, скажем так, одушевленного и оставить только форму. Полую форму, которая может стать своеобразным материалом, в прямом и переносном смысле, для дальнейшего творчества. Подобно глине, гипсу, бумаге, краскам, холсту и прочему. Оказывается, как мы уже убедились, такая очищенная форма становится еще и предпосылкой, поводом для рождения следующих, новых и новых этапов в искусстве.

Последнее как раз относится к Пикассо, к его открытиям в области опытов с формой.

Все это поэтапно мы можем проследить в процессе подробного изучения какой-либо фотографии и рисунка. Обыкновенное человеческое лицо может быть подвержено трансформации, привычные старому искусству черты конвертируются неслучайно под воздействием древних памятников. Затем уже претерпевший изменения исходный объект начинает выводиться из двумерной плоскости. Это происходит отчасти потому, что поводом к трансформации послужила объемная скульптура. Все заканчивается окончательным выходом из пространства злата на любого другого подобного пространства самостоятельного объекта и обретения им объемности и независимости от плоскости. Условно говоря, Пикассо создал своеобразную «декларацию независимости» объекта от плоскости.

Фотография может помочь, дать повод для превращения некоего живого объекта в архетип, в знак. Отчасти в идолообразный знак, что сильно роднит ее с мистически-шаманским искусством «примитивных народов». Это, естественно, что и следовало ожидать, произошло с фотоснимком. Наверное, даже скорее всего, именно данная особенность технического средства завораживает некоторых последователей фотографии, вроде Голана Варта, изматывает их в поисках собственной усложняющей сущности.

В ряд пространственных кубистических трансформаций становится еще одно впечатляющее произведение руки Пикассо. Существует портрет Аполлинера, датированный вес-



ной 1908 года (Музей Пикассо, Париж). Это рисунок углем на листе бумаги (склеенном из двух) общим форматом 50 на 32 см. Формат выбран достаточно серьезный для простого рисунка. Но то, что предстает нашему взору, выглядит внушительно и монументально, как древней каменной идола. Лицо Аполлинера постигла та же участь, что и лицо неизвестного, знакомого Пикассо, запечатанного на фотографии с иберийской скульптурой. К тому же оно стало монументальной формой, готовой вырваться из плоскости бумаги.

Необходимо сделать акцент на увлечении Пикассо творчеством знаменитого Анри Руссо. На это прямо-таки тайной завороченности работой этого художника. Тайной, потому что на публику это восхищение не выплескивалось, оставаясь внутри Пикассо и рождая новые ассоциации и замыслы. Известный банкет, устроенный Пикассо и Фернандой Оливье в честь великого Таможенишка, тоже, как известно, прошел весьма несерьезно. (Чего не понял только сам Руссо, или просто не посчитал нужным понять.)

Известно, что Руссо в процессе написания своих картин использовал фотографии. Так поступали многие художники, так поступал и другой мастер «нава» — Нико Пиросманья.

В свое время, помимо прочего, Пикассо купил две картины Таможенишка. Это был небольшой «Автопортрет» Руссо и парный ему «Портрет жены» художника. Точная дата написания этих работ неизвестна. Весьма примерная их датировка растягивается на период от 1900 до 1903 года. Несмотря на то что эти работы шаровые, формат у них слегка отличается. Первая, имеет формат 24 на 19 см, а вторая — 22 на 17. Впоследствии две эти работы Пикассо передаст в дар Лувру.

Интересно то, как Руссо обращается с пространством. Пространство у него стиснуто и затеснено, в некоторых работах оно буквально «опрокидывается» на зрителя. Его минимал глубина сокращается до минимума. Особенно это заметно в «Портрете жены». Изображение фигуры почти что «врезано» в фон. Здесь вспоминаются вичитальские Бертруды Стайн относительно ландшафта испанских деревень, где «очертания домов не повторяют, а прорезают и вырезают пейзаж...»<sup>11</sup> На память также приходят рельефы Гогена, вроде «Boyes mystérieux», и другие подобные вещи.

Представляется чрезвычайно важным отметить, что подобная тенденция к пространственным «сдвигам» прослежи-

вается уже в творчестве раннего Сезанна. К примеру, картина «Девушка у шпалей», или, как еще называли это полотно друзья художника, «Увертюра к “Тангейзеру”», исполненная в 1869 году (ныне — в собрании Государственного Эрмитажа), удоблена некоему фрейму. Сразу это понять достаточно нелегко, но причина в том, что глубина в картине все-таки заявлена. На диване, стоящем у дальней стены комнаты, изображена женщина, сидящая за вязанием. Но в трактовке Сезанна все это утрачивается.

Парадоксальную заявленность и в то же время отсутствие пространственной глубины сезанновских полотен констатировал в свое время и Малевич, рассуждая о «Бурлящая», находясь ныне в Фонде Баркса.

При написании портретов Руссо с особой тщательностью, до сантиметра измерял параметры черт лиц всех своих портретистовских. Может быть, именно от этого торжественные и маскообразные лица в его картинах слегка «развернуты» на плоскости. Маскообразными они стали из-за того, что списаны с фотографий. В этом случае передается то самое мистическое свойство фотографии превращать бывшее живым лицом, или же некоем живой объект, в идолообразный знак.

Обратимся к нескольким, а точнее, к двум чрезвычайно интересным рисункам Пикассо, сделанным черным мелом и хранящимся в собрании Музея Пикассо в Париже. Оба эскизера были исполнены зимой 1906–1907 годов.

По всей видимости, эти рисунки появились один за другим, поскольку и тот и другой основой своей имеют не простой лист бумаги или картона, а страницы французской газеты «Le Matin» от 30 декабря 1906 года. Таких «газетных» рисунков, когда полем для деятельности избирается не гладкий нейтральный лист, а уже работающая поверхность со своими законами, пожалуй, нельзя встретить больше ни у одного художника. И это, следует заметить, совершенно не та ситуация, когда берется уже ранее использованный лист, записанный каким-либо мотивом, что впоследствии можно обнаружить с помощью рентгена. У Пикассо в данном случае начинается сознательная борьба поверхностей.

Ошибочно думать, что эти эскизы выполнены на газетной бумаге случайно и не способствовали глубоким выводам художника, потому что в силу своего характера и природных данных Пикассо был очень внимательным к характеристикам материальных объектов. По воспоминаниям его друзей, мно-

гне художники его даже панически боялись. При появлении мастера у них на пороге они порой очень долго не открывали ему дверь, тщательно пряча свои картины и рисунки. Это происходило по той простой причине, что некоторых мелких художников обуревали глупые опасения, будто Пикассо, надевший все чуть ли не наизусть и подмечавший все нюансы и детали, что-нибудь, не дай Бог, у них украдет, вроде какой-нибудь впервые использованной «идеи сифона».

В конце концов также интересны на бумаге от печатного издания, заполненной текстом, несколько раз появляются в творчестве художника. И всегда то, как они сделаны, и их композиция указывают на синтез многих влияний, оставивших след в искусстве Пикассо.

На одном из интересующих нас рисунков изображена повернутая затылком в три четверти к зрителю мужская голова. Рисунок исполнен очень реалистично. Этот объем шарообразного затылка, покажут, упразднит плоскую поверхность листа, прорываясь сквозь нее подобно головам проституток с упоминавшихся нами, созданных как развлекательные фотографии.

Голова «пробивает», казалось бы, совершенно непроницаемую стену из жесткого текста, совершенности печатных литер. Здесь вспоминаются работы Анри Руссо, где фигуры кажутся иногда тоже как будто вставленными в окружающее их пространство. В данном случае на память приходит прием архаичной фотографии, когда головы фотографируемых просто вставляются в уже готовый нарисованный фон, в какую-то картинку.

Второй рисунок представляет две мужские фигуры, одна дана почти фронтально, в фас к зрителю, другая — спиной, с головой, повернутой в профиль. Это автопортрет Пикассо, по крайней мере, первая фигура очень похожа на мастера. Здесь художник берется уже воплотить фигуру почти что целиком: одно изображение дано поволоку, второе чуть больше, чем по пояс.

Реализм этого рисунка уже подвергся трансформациям со стороны древнего, тоже, скажем так, «реализма». От этого гибрида рождается то, что предстает перед зрителем на клячем нашем листе. Да еще все это к тому же и пронзено на соответствующей поверхности с печатным текстом. Именно это пронзение Пикассо можно считать ярчайшим, гинерофотографическим примером пронзения, где совпало очень

много следов влияний и источников, откуда мастер черпал силу для собственного творчества.

Где-то в период создания «Танца с покрывалом» Пикассо исполняет очередной свой рисунок — набросок на листе с текстом, странице, вырванной из печатного издания. На сей раз в качестве основы для рисунка был использован обрывок из французского журнала «Le Vieux Marché» от 29 августа 1907 года.

Судя по формам, этот экземпляр следует хронологически поставить уже после двух рисунков на газетной бумаге, о которых говорили ранее. В интересующем нас перовом наброске Пикассо предпочел оставить и включить в композицию вставку оформления журнальной статьи. С головой — маской в африканском стиле — и все это смотрится весьма своеобразно и контрастно. Колочая маска, мистически сверкающая и гипнотизирующая своими пустыми глазницами, и текучие линии в стиле модерн. Что может быть между ними общего? Однако мастер, совмещая, по сути, несовместимое, наблюдает за развитием взаимоотношений этих элементов, делая определенные выводы. Следует заметить, что в силу оборванного листа прочитывается фрагмент непонятной фотографии, иллюстрировавшей какую-то очередную статью журнала.

Помимо прочего, такие эксперименты с использованием листов из печатных изданий, несомненно, дали импульс к рождению еще и кубистического коллажа.

Как выясняется, Пикассо, вероятно, активно просматривал сборники фотографий натуралистов, изданные в 1906–1907 годах специально для художников. Таким материалом, к примеру, является «Étude académique. Recueil de documents humains, illustré par la photographie d'après nature et comparant 550 études d'hommes, de femmes et d'enfants», вышедший как раз в обозначенное нами время и состоящий из трех томов. Фотография, упорно проникая в разные сферы человеческой деятельности, кажется, заменяет собой живую натуру. Об активном интересе Пикассо к подобным атласам свидетельствует рисунок, входящий в серию эскизов, предвещающую «Танец с покрывалом». Живую натуру, как мы уже выяснили, без фотопосредника переводить на другой язык форм почти невозможно. В данном случае мастер явно перерисовывает позу натуралиста, данную на фотографии, трансформируя ее. Оказывается, фотопереображения из интересующего нас атласа является своеобразным полуфабрикатом, ко-

торый можно обработать соответствующим образом и с успехом употребить, в данном случае в искусстве.

Чрезвычайно интересно и важно проследить, как Пикассо добивается от уже обозначенной фотографии человеческой фигуры, попросту уже ставшей формой, полного и беспрепятственного подчинения процессу своего творчества. Короче говоря, таким образом фигура подвергается трансформации.

Для начала привычные, реальные формы гиперболизуются. Этот шаг, как ни странно, похож на приемы, применяемые в карикатуре, когда наиболее характерные черты выделяются еще больше по сравнению с их состоянием в обычной жизненной реальности. Но в нашем случае все-таки очевидно, что совпадает только отдельный прием, в то время как цели и задачи затронутых нами сфер человеческой деятельности в искусстве очень и очень сильно различаются. Если в карикатуре гиперболизация производится с целью обратить внимание на светлые и темные стороны предмета, то в кубизме, в частности, у Пикассо, подобное «разбухание» форм происходит для того, чтобы объект мог перейти в совершенно новое качество.

Следующая ступень ознаменовывается обозначением плоскостей в пределах фигуры. На предварительных рисунках размещаются разработки объекта, предшествующие живописи. Фигура приобретает вполне скульптурный вид. Совершенно ясно это предстает перед нами в широкой известной «Фермерша» (Государственный Эрмитаж). Картина была написана в августе 1908 года в Ла Ро-де-Вуде, деревушке близ Крек на Уазе, куда Пикассо и Фернандо отправились на три недели.

Натурой для данного произведения послужила мадам Пюгмак, хозяйка дома, который решил снять Пикассо. По совершенно справедливому замечанию А.С. Подольска, «Фермерша», несомненно имеющая в том же и внешнее сходство со своим прототипом, является портретом «сущности женщины-крестьянки»<sup>12</sup>.

Если живописная «Фермерша» (как в полный рост, так и ее погрудное изображение) дана в полнейшем, возможном трехмерном объеме, то подготовительные рисунки к картине являются просто какой-то самой настоящей стереометрией. Пикассо рисует фигуру с разных точек зрения, будто вертит ее перед собой вокруг оси, поворачивая разными сторонами.

В своих рисунках мастер четко и ясно обозначает планы на поверхности фигуры крестьянки. Эта работа ведется с та-

ким упорством и вниманием, что создается впечатление, будто Пикассо собирался вырезать «Фермерку» из, предположим, дерева или какого-то иного материала. Другими словами, воплотить ее в настоящем трехмерном пространстве, то есть полностью вывести из пределов псевдопространства холста.

Вывод можно будет сделать позднее, уже совершенно на другом, более высоком уровне, когда будет пройден весь путь кубистического разложения и сбора из полученных фрагментов того же, но совершенно нового объекта, «пластического эквивалента»<sup>17</sup> реального. Все метаформы будут происходить именно на протяжении временного отрезка от 1906–1907 до 1917 годов. Как говорил сам Пикассо, кубизм подобен любой другой школе реалистической живописи, там действуют те же законы, все происходит точно так же. И не так.

Начиная примерно с 1908 года, когда было уже закончено полотно «Дружба», исполненное зимой или весной 1908 года (время датирован у Зервола, Джоса и Подовенка расходятся)<sup>18</sup>, Пикассо все более и более отказывается от рельефности изображений. Деревянные скульптуры, вырезанные мастером, которые предшествуют «Дружке», несмотря на всю свою объемность, все же тяготеют к рельефу. На данном этапе, что интересно, живопись Пикассо тяготеет к объему, а скульптура — отчасти к плоскости. В этом парадоксе и заключается сложность пластической задачи художника.

Около 1907–1909 и отчасти 1910 годов взаимоотношения предметов с пространством в творчестве мастера определяются преимущественно разными цветами и оттенками плоскостей в фигурах. Известно, что в 1908 году Пикассо сам сказал своему другу скульптору Гонзалесу, работавшему преимущественно с металлом: «Все эти картины достаточно разрезать, поскольку цвета в конечном счете лишь указывают на разные перспективы, определяя наклонные плоскости с той или с другой стороны, а затем собрать их, руководствуясь цветом, чтобы получить скульптуру»<sup>19</sup>. Такой вот, если подобным образом можно выразиться, объемный декоративизм.

Итоговый выход кубизма в полный объем вполне закономерен. Многие кубисты, вроде Ле Корбюзье или Фернана Леже, в итоге вышли в архитектуру или же к почти архитектурным формам даже в живописи. Пикассо в компании кубистов стоит особняком, и не только по той простой причине, что именно этот художник, а не какой-либо другой обнаружил

возможность создания чего-то нового в искусстве, что было названо кубизмом.

Кубизм Пикассо был несколько (если не сказать совсем) другим, им управляли иные законы, рожденные другими импульсами. Явно же, никто больше не догадался о столь глубоких способностях фотографин, о том, что именно эта область человеческой деятельности обладает настолько сильными скрытыми внутри себя возможностями. Разве только загадочный Анри Руссо, назовем его предтечей кубизма, который тоже молчал. И был ли он настолько навзнич в жизни, ведь Таможенник очень хорошо осознавал всю важность, всю значимость своего искусства для современности. Ведь неспроста была произнесена им ключевая и хорошо уже всем известная фраза, обращенная к Пикассо, о том, что оба они великие художники, только Руссо — в современном стиле, а Пикассо — в египетском. Этот «каменный» художник будет еще долго будоражить умы исследователей, даже после своей смерти являясь причиной возникновения все новых и новых загадок. Все кубисты и околокубисты в итоге, как это видно, в своем творчестве пользовались несколькими другими установками или же ссылались только по поверхности.

Если до 1912 года предметы у Пикассо «раскладывались», «распадались» на составные части, то в 1912 году они стали неделимы, но верно опять собираться в себя, но только в «себя-трансформированное». На этом временном рубеже в творчестве мастера начинают появляться эскизы для объемных конструкций-фигур. Заметим, что в октябре 1912 года Пикассо создает свою первую объемную конструкцию. Это «Гитара» (Музей Пикассо, Париж) — кубистическая модель музыкального инструмента, предваряющая более ответственный шаг — перевод человеческой фигуры через границу двух миров. В интересующий нас отрезок времени предмет уже готов обнаруживать себя вне картинного пространства. Возьмем теперь хотя бы лист из собрания Музея Пикассо в Париже, датированный как раз тем же 1912 годом. Это предварительный эскиз для фигуры-конструкции, под названием «Гитарист».

Здесь чрезвычайно уместно было бы вспомнить сделанную тремя годами ранее фотографию сидящего мужчиной с гитарой в руках. Поражает то, что данная фотография получилась какой-то совершенно исключительной, можно даже сказать, знаковой.

То, что в других фотографиях менее заметно, то, что порой нужно, скажем так, прозревать, здесь панстругированно выступает на поверхность. Фигура гитариста своими формами, пропорциями и, конечно же, своей минимально завуалированной подготовленностью к трансформациям, к потенциальному существованию в трансформированной реальности открывает целый ряд ассоциаций. Гитарист с фотографии напоминает многолистных «Курлячков» и «Игроков в карты» Сезанна. Здесь же возникает параллели со сверхреальными полотнами Руссо.

В близости к ним находятся рисунки самого Пикассо, исполненные в 1914 году, которые будут разбираться несколько позже. Именно по этим рисункам наиболее наглядно можно проследить путь искусства Пикассо от фотографии через Руссо к кубистическому объекту и к выводу его в трехмерное пространство.

Вернемся к упомянутому нами графическому листу «Гитарист» 1912 года. Ему явно предшествует другой из того же собрания, под тем же названием, исполненный летом 1912 года. Возможно, это тоже проект для конструкции. Здесь кубистические формы устояиваются, выстраиваются в более-менее «стройные ряды». В данном случае можно даже говорить, как это ни парадоксально, о некоей обретенной кубистической гармонии. (Хотя, что же здесь парадоксального, если в обычном реальном стремлении к гармонии не вызывает никакого удивления. Почему же в таком случае подобное же может происходить в кубистическом произведении?) Позволим себе предположить, что сознательно проанализированный объект замирает перед предстоящим ответственным шагом: переходом через неведомый рубеж, и далее — в вечность.

Около 1914 года Пикассо создает чрезвычайно интересные и важные для нас серии рисунков. Очевидно, что это разработка одного мотива, одной фигуры, переиздающаяся на пути от реалистического изображения к кубистическому.

Открывает серию таких изображений вполне читаемая во всех своих реалистических деталях сидящая фигура. Возьмем в качестве примера рисунок мастера лета 1914 года, исполненный в Анниеве, из собрания Музея Пикассо в Париже. Это сидящий, облокотившийся на стол повиликой бородатый мужчина с курительной трубкой в руке. Его фигура и ей подобные сильно напоминают упомянутую нами ранее фото-



графию гитариста из Хорта де Эбро. Необходимо сделать акцент на том, что реализм в этой фигуре, и всех выполненных в том же духе, уже несколько измененный, это реализм Сезанна и Руссо. Думается, что факт использования фотографии Сезанном в своем творчестве всем известен, а про Руссо в этом контексте уже упоминалось ранее.

Если говорить о разных внутренних импульсах в творчестве кубистов, Дерен и Дюфи, серьезно интересовавшиеся живописью Сезанна, как выясняется, уловили и восприняли только внешние пластические особенности его творчества. В искусстве и в жизни существует возможность сверхъестественного. Этот факт как раз был открыт внутреннему зору Пикассо и, само собой, использовался как взгляд на предмет. С другими художниками-кубистами в данном случае дело обстоит несколько по-иному.

Итак, кубистическая разработка Пикассо человеческой фигуры впоследствии, к 1916 году, воплотится в трехмерной реальности, превратившись в так называемых «Менеджеров» в контексте весьма оригинального балета «Парад». Данная постановка осуществлялась в 1917 году в пределах диджейских «Русских сезонов».

В интересующих нас разработках сидящей фигуры 1914 года уже намечаются формы, которые в итоге будут использованы в «Менеджерах». К примеру, странная «рука-рука», держащая курительную трубку, которая принадлежит французскому «Менеджеру», была сформирована как мотив уже в 1914 году. Отдельные элементы фигур постепенно выкристаллизовываются в новом пространстве кубизма и начинают функционировать для того, чтобы в итоге объединиться в едином, самостоятельном организме.

Весьма симптоматично, что в итоге Пикассо был приглашен Сергеем Дягилевым для работы над оформлением балета «Парад». Здесь возникла реальная возможность не только осуществить вывод кубистически трансформированного объекта в реальное пространство. В данном случае, что чрезвычайно важно, был повод поместить его в ситуацию движения. Как писал Жан Кокто, танцовщики, изображающие интересующих нас персонажей под названием «Менеджеры» «двигались в каркасах, которые и без того, одной своей раскраской и формой, выражали движение»<sup>14</sup>. Работа внутри «Парада» являлась логическим завершением определенного, скорее всего, даже самого главного этапа в кубизме.

Известно, что либретто, принадлежавшее перу Кокто, было довольно сильно переделано самим Пикассо. Грозные «Менеджеры» из балета явились плодом воображения именно художника. Вопреки всеобщим ожиданиям свидетелей создания «Парада», появление столь грозных персонажей произвело положительное впечатление на автора либретто.

Все окружающее Пикассо пронизано идеей воплощения «сверхчеловеческих» персонажей на сцене. Введение в постановку кубистическим трансформированных фигур обусловило подчеркнутую контрастность между ними и другими персонажами балета, представленными в подобном окружении «фигурками с почтовых открыток». Присущая Акробатам, Китайцу, Девочке-американке важная глубочность, формировавшая их по принципу «быть продвигавшей своей правды», делала их представителями мира, где правит сверхреальность Руссо.

«Менеджеры» произвели восхитительное впечатление на футуристов, воспринимавших эту, если так можно выразиться, «новую эстетику». Кокто пишет о том, что один футурист даже скопировал эти костюмы-каркасы с уменьшенных моделей. Кубистическим чудница «вызвали целую бурю в стали карнавальными “Нового духа” — так Аполлинер озвучивал свое предисловие к нашей пьесе, напечатанное в программах»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> *Дейкина А.* Picasso and Photography. The dark mirror. Houston, 1997.

<sup>17</sup> *Бодлер Ш.* Об искусстве. М., 1986. С. 189.

<sup>18</sup> *Скрябин БВ.* Статьи и заметки. В 2 т. Т. 2. М., 1992. С. 97.

<sup>19</sup> *Смэйли Г.* Автобиография Анны Б. Тиллас. М., 2001. С. 163.

<sup>20</sup> *Дейкина И.* Пикассо и современность. М., 1917. С. 12.

<sup>21</sup> Средства из кн.: *Смэйли Г.* Указ. соч. С. 164.

<sup>22</sup> Средства из кн.: *Смэйли Г.* Указ. соч.

<sup>23</sup> *Кларк С.* On photography. New York, 1967. P. 98.

<sup>24</sup> *Смэйли Г.* Указ. соч. С. 154.

<sup>25</sup> *Смэйли Г.* Указ. соч. С. 155.

<sup>26</sup> *Смэйли Г.* Указ. соч. С. 154.

<sup>27</sup> *Дейкина АС.* Пикассо вечный поэт. Произведения художника на службе Советского Союза. Л., 1989. С. 175.

<sup>28</sup> *Турков ИС.* По либреттовым авангарда. М., 1995. С. 91.

<sup>29</sup> *Дейкина АС.* Указ. соч. С. 164.

<sup>30</sup> *Вальдман А.* Пабло Пикассо. М., 1998. С. 174.

<sup>31</sup> *Козлов Ж.* Портреты-воспоминания Эссе / Пер. с франц. В. Кадмиева и Н. Михайлич. М., 1985. С. 80.

<sup>32</sup> Там же.

## КЕРАМИКА ПИКАССО

Среди разнообразия созданного Пикассо за многие десятилетия поразительно монолитно выглядит обширная группа произведений, выполненных в керамике. Активней, сосредоточенней работе в этом материале художник посвятил пятнадцать лет, с 1947 по 1962 год, что немало, имея в виду «взбалтывающую» натуру мастера; не оставил он керамике внимания вплоть до своей смерти. Керамические — чаша, блюда, кувшины, вазы — совершенно несоизмеримы среди живописных, графических, скульптурных работ Пикассо. На первый взгляд сто керамических работы воспринимаются несколько обособленной группой. Это обособленность вещи среди произведенной изобразительного искусства.

Керамика — не столько название еще одного материала, вошедшего в орбиту творческих интересов художника, сколько название одного из видов декоративно-прикладного искусства, занимавшего по традиции шестую ступень в таблице ранга среди других искусств.

Керамические произведения Пикассо удивительны по важности звучания. Соприкасаясь с ними, мы входим в мир гармонии и радости: никаких диссонансов, никакой нависшей деформации объемов, горкой смущающих инстинктивного зрителя. Сверкающие яркие эмалевыми красками декоративные блюда, кувшины, панно, вазы — плод неистощимой фантазии, импровизации в выборе сюжетов, виртуозного владения столь традиционным материалом, формой, использованием многообразных технических приемов, остроумного, часто дерзкого их сочетания, маэстрии. Пикассо работал радостно, вдохновенно. Летящие стремительные мазки, рохтерия резцом, налепы, следы касания рук художника заставляют нас вслед за ним переживать творческий процесс, момент рождения шедевра, невольно увлекают вслед его безоглядно точной и тонкой интуиции. Бесконечная череда

образов, приведенных из живописных и графических работ, узнанных и преобразованных в керамику, радует живым, веселым выражением лиц, глядящих на нас со стенок сосудов и поверхностей блюд. Превращение сладных по форме предметов в разные персонажи удивляет умением найти эквиваленты одной художественной идеи или изобразительного мотива в графике, живописи и в керамике. Мы видим то девушку, то птицу; причем для этого художнику достаточно лишь поставить кубани прямо или положить его слегка на бок с тем, чтобы сызвет его точно передал самое характерное в модели. Взгляд едва постыгает за этими превращениями. На наших глазах совершается чудо. Пикассо любил свои творения, тараторовал их, собирал вокруг себя, любовался ими, открывая в них новые и новые грани. Керамических предметов не сотни — тысячи.

Они тесно связаны с миром его живописных и графических произведений, в них представлены сквозные темы творчества мастера: «Художник и модель», «Уголок мастерской», «Коррида», «Дон Кихот» и др. Но фавны, нимфы, торро, птицы смотрят на нас не из зеркала картины; изображенные на блюдах, вазах, панно, существуя в нашем пространстве, они буквально ближе нам и доступнее, как более доступны предметы прикладного искусства в сравнении с живописью или графикой. Керамика очевидно и тесно связана со всем созданным Пикассо не только тематически. Она стала закономерным этапом сложного, стремительно развивающегося творческого процесса 1940-х — начала 1970-х годов.

Художник открыл для себя этот вид искусства (хотя керамика, вернее терракота, как материал была известна ему уже в 1930-е годы) в первые послевоенные годы, живя на Юге Франции, в Антибе и Гольф-Жуане. В обращении к новому для него прикладному искусству, точнее гончарному ремеслу, не было ни каприза стареющего мастера, ни случая, ни кратковременного увлечения. К нему привела логика его творчества.

На протяжении долгой жизни он работал в разных видах искусства: живописи, графике, скульптуре, всегда смело обращаясь к новым материалам, используя новые, изобретенные им самим техники. Так появились кубистические коллажи, скульптура из разных редких пород дерева, конгрессельфы, пластика из раскрашенной брезента, терракоты и, наконец, ассамбляжи, составленные из бытового утиля. Способность чутко откликаться на происходящее вокруг и выражать суть его

в своих произведениях подталкивала к динамичным сменам тем, манер, стилей, поискам новых технических приемов, материалов.

Обращение к керамике отчасти связано с местом, где Пикассо жил и работал в послевоенное десятилетие. Древний, в основании античный город Антиб, иначе античный Антиполис, нависающий надумью о золотой порою человечества, о гармонии человека и природы, и по сей день сохраняет ее следы в пейзаже, соединившем море, небо, солнце. Художник бывал здесь и в других местах Лазурного берега в разные годы. Но надолго на Юге Франции Пикассо обосновался после Второй мировой войны, ставшей главным, вселенского масштаба, трагическим событием XX века. Именно с Антибом связано появление нескольких произведений, во всей полноте отражающих умонастроения предвоенной-послевоенной поры, т.е. конца 1930-х — середины 1940-х годов. На одном конце этой цепочки — монументальное полотно «Почная ловля рыбы в Антибе» (213,5 м), — как грозное предостережение неострашного. Оно было написано в июле 1939-го, за месяц до начала войны. Флуоресцирующими пятнами синевато-зеленых, зловещих мажово-красных, вспыхивающих желтых красок, заволакивающих как византийские мозаики, оно передает настроение томительно-выжидательное и одновременно угрожающее-напряженное.

Войну, немецкую оккупацию Пикассо пережил в Париже, не покидая его. Мощный выплеск пережитых моментов, поставившего человека перед выбором между Добром и Злом, характерный для большинства представителей французской интеллигенции, вылился в создание метафорических произведений. Таковы были фильм Марселя Карне «Вечерние посетители» (1945), романы Альбера Камю «Посторонний» (1939), «Чума» (1942–1947), пьеса «Калигула» (1945), темы которых — нравственное падение человека и восстание его, причастность всему происходящему вокруг. Определенным откликом была и скульптура Пикассо «Человек с ягненком», выполненная в 1943 году (установлена в Валорнесе в 1950 году). Ее название едва камуфлирует сюжет, известный почти две тысячи лет как «Добрый пастырь».

Война закончилась не столько последним залпом орудий, она закончилась катарсисом в человеческих душах. Об этом свидетельствует эстетическая по настроению монументальная композиция, названная Пикассо «Радость жизни, или Антипо-

лис» (1,20×2,50 м), написанная в октябре–ноябре 1946 года на стене зала Шато Гримальди и выражающая настроение тех лет. В этой композиции художник пытается передать утерянную гармонию человека с природой, мироощущение, столь свойственное античности, поэтому в композиции работы появляется древнее, античное имя города. Но все же этому произведению присуще вовсе не радостное, а, скорее, несколько грустное, зленическое настроение. «Радость жизни, или Антиполис» — мечта об античности, видение, мираж. В этой работе, как и во всей группе произведений, написанных в 1946 году в Антибе в Шато Гримальди и ставшая ядром коллекции созданного впоследствии Музея Пикассо, царит тишина. Пикассо переживал паузу после только что отшедшей войны. Темы этих произведений — натюрморты с морскими скалами, рыбами, композиции с мифологическими персонажами — фавнами, нимфами, колпаками, изображения моржей. В них царство линий: простые до схематизма очертания дематериализованных предметов и зовных существ, большие плоскости равной насыщенности желтого, синего, зеленого, коричневого цветов. Глядя на эти композиции, трудно себе представить, что через год их герои преобразятся, «оживут» в керамических работах художника.

\*\*\*

Мировоззренчески, тематически и хронологически керамика Пикассо связана с его послевоенными работами, но отличается от них. Она — мощный контрастирующий аккорд, завершающий трагическое десятилетие, своеобразная духовная победа Пикассо-Антиа, привносящегося к древнему ремеслу — искусству гончара, соединяющему творческой волей четыре стихии: огонь, воздух, воду, землю. Гармония человека с природой, настоящая радость вместе с надеждой на лучшее, присущая демократическим умонастроениям послевоенных лет, нашли отражение в керамических работах мастера.

Событийно встреча с керамикой произошла почти случайно. Живя летом 1946 года в Вольф-Хране, однажды с компанией друзей Пикассо поднялся в гору в близлежащий маленький городок Вальорис на ярмарку гончарных изделий, устроенную по случаю наплыва на средиземноморское побережье большого количества людей. Вальорис — некогда древний центр гончарного производства, захиревший в середине XX века, в дни ярмарок открывал двери своих мастерских.

Зайдя в одну из них, художник не просто познакомился с выставленной незатейливой продукцией, но и сам слепил из глины две маленькие фигурки торро. Лепка не была чем-то новым для Пикассо, к тому времени уже известного скульптора. Тем не менее память о мастерской, не о лепке, но о мистере-рин изготовлении бытового предмета, видимо, не оставила художника или даже тревожила его. Но в 1946 году он был всецело поглощен работой над панно в Шато Премальда. Преди через год на очередную ярмарку, художник остается в гонимарной мастерской и начинает активно, напряженно, увлеченно работать с необычайным интересом и рвением. Его интересует не столько глина как материал для скульптуры, сколько сам процесс изготовления будничной глиняной посуды: чашек, мисок, кружачиков, блюдов, ваз, панно и прочего, т. е. работа на гонимарном кругу, тайна превращения посредством огня мягкой глины в твердый плотный черепок, краски, покрытой глазури, — в подобие сверкающей эмали.

Обращение Пикассо к работе с керамикой в 1947 году вовсе не было случайным обстоятельством, хотя порой кажется таковым. Помимо глубинных мировоззренческих причин к ней с неизбежностью привела открытость всему новому — характерная черта его творчества. В первые послевоенные годы оно не просто резко меняется, оно набирает динамичный напряженный темп. Ставаемые жонглишь и графика перестают доминировать в нем. Пикассо ищет новые выразительные средства, ищет возможность работы с большими поверхностями стен, работы в архитектуре. Середина и конец 1940-х годов — время напряженного освоения художником новых техник и материалов. В 1945 году еще в Париже в мастерской братьев Мурло он начинает систематически заниматься литографией. Это не первая встреча с ней. Известны его немногочисленные литографии 1920-х годов («Прялка», 1923), знамениты серия офортов «Метаморфозы» (1930), «Скиты Воллара» (1930–1937). Но именно во второй половине 1940-х годов, обратившись к работе в печатной графике — литографии, он исследует секреты технологии этого вида графики в предположении возможного выхода за ее пределы, пробует рисовать карандашом или кистью по плотной основе-известняку. Появляются белые листы с нанесенным на них тонким контурным рисунком и широкими упругими линиями с растушевками. Так была исполнена известная литография «Франсуаза-солнце» (1946). В июле

1946 года Пикассо появляется в Антибе, где неожиданно получает в свое полное распоряжение второй этаж древнего Шато Гримальды. Исполняется его мечта — он обретает стены для будущих рисунков! Перед ним встают проблемы, диктуемые новым видом искусства — настенной живописью. Но он не пытается использовать старые классические техники фрески, а приспосабливает к новой ситуации техники, вновь им освоенные, по сути литографические.

Живописно-графическая композиция «Радость жизни, или Антибское», как и некоторые другие из 28 панно, размещавшихся на стенах Шато Гримальды, были написаны на новой основе — плотно загрунтованном маслом и глицерофтальиновыми красками фиброцементе. При этом по ассоциации с литографией, в которой в эти годы работал художник, в живописных панно он использует контурный рисунок (маслом), геометрических очертаний декоративные пятна желтого, синего, голубого, зеленого, коричневого цветов разной насыщенности, знаково передающие небо, море, прибрежный песок — шпатель, пейзаж. Как в литографии, рисунок в настенной живописи ложится на твердую основу, создавая некоторое сходство, облик процесса работы в литографии и в настенной живописи. Завязываются в сложный узел взаимоотношения новых техник, технологий, стремительно освоенных художником в его живописной практике и печатной графике двух-трех лет (1945–1947). В процессе работы во всей полноте раскрывается ассоциативное мышление Пикассо, умение в разных материалах, техниках, наконец, видах искусства увидеть их возможное взаимоотношение, взаимообогащение, взаимопревращение и в конечном итоге преобразование в новую форму вид искусства. Трудно, вернее, невозможно сказать, что провоцировало возникновение ассоциативных узлов, перекрестий, сложных связей — острый глаз художника, его высочайший профессионализм или широта, всеохватность его творческой мысли, дерзость воображения. Оверлекая друг друга, одно сплелось за другим или возникло одновременно, параллельно, сплетаясь в нерасторжимый клубок.

Образно-пластическим средством перевода на язык форм свойств ассоциативного мышления художника стала метаморфоза — творческий метод художника. Этим методом он испытывал все: образы-темы, жанры искусства, техники, материалы. Использование литографической техники под-



сказало Пикассо-монументалисту художественно-пластическое решение композиции «Радость жизни, или Антинополь» и других панно, украсивших стены Шато Гримальды, ставшего не просто Музеем Пикассо, а художественно-пространственным ансамблем, в который вскоре вошли на равных правах с живописью и керамические работы художника.

Работа с твердыми основаниями, вероятно, помогла мастеру увидеть по ассоциации в прибрежной гальке плоской Антибы и Вольф-Хуана возможную скульптуру. Гравиров, процарапанная галька, Пикассо пробует на ее гладкой, а порой неровной, с выпуклыми поверхностями уже не графическую, а скульптурную технику высокого рельефа *en creux*. Изображая фавнов, сатиров, приведенных из настенных композиций Шато Гримальды, вернее из аспичных мифов, уточняя рисунком-прорезью естественные неровности камня, Пикассо уподобляет гальку неслитическим божкам, создает своего рода мозаичную пластину.

Технологически работа в разных видах искусства, техниках, материалах (она шла параллельно) при небывающем, вернее, нарастающем интересе к ним, испытании их выразительных возможностей вплотную подводит художника к встрече с керамикой, хотя между знакомством с гончарной мастерской и началом работы в ней была пауза длительностью в целый год.

В мастерскую гончара привел Пикассо-живописец, график, скульптор. Процесс изготовления предмета в гончарной мастерской стал для художника не только и не столько эстетическим переживанием. В гончарных мастерских Валлориса, таких, как Мадра, Фурне, на предприятиях Лиможа художник внимательно изучает различные керамические массы: терракоту, майолику, фаянс, фарфор, присущие им свойства пластической выразительности; вникает во все тонкости, scrupuleusement анализируя и овладевая секретами техник и технологий производства утилитарных предметов. Исследуя моменты соотносимости технологий гончарного производства с живописными, монументальными, графическими техниками, он испытывает возможность преобразования одной в другую. Именно возможность преобразований древнего ремесла, превращения его в высокое искусство привлекла художника в гончарную мастерскую и удержала в ней на многие годы. Так, парадоксально мыслящий Пикассо обратил внимание на некоторое подобие, близость процессов формовой керамического изделия именно плоского предмета — блюда,

пивно и пр. — способом отливки по гипсовой модели и тиражирования — печатания графического произведения. Он увидел возможность обобщения технологии производства керамического предмета и тиражной графики, например гравюры, т. е. гравирования гипсовой модели и изготовления по ней оттиска, но не на листе бумаги, а на пласте керамической массы. Пикассо угодил тиражной графике керамикой: ставшую задачей тиражной и одновременно образной, уникальной.

Постигнув секреты гончарного производства, художник не только не ограничивает себя строгими рамками ремесленных традиций, он подходит к ним творчески, видоизменяя их вплоть до создания новых. Будничность керамических предметов не застилает от острого глаза художника возможность, оставшись живописцем, скульптором, графиком, творить не банальный предмет, а образное уникальное произведение.

\*\*\*

Работа Пикассо в керамике шла в двух направлениях: определяли их условно — в объемной керамике и плоской. Изучив в гончарной мастерской особенности производства предметов и их свойства, художник выделяет среди многообразия изделий два типа: кувшины, вазы — объемные предметы, подобные скульптуре, и тарелки, блюда, тарелки, маски — предметы, имеющие плоское дно, — возможное поле для живописи, графики. Эти предметы различаются между собой высотой и толщиной бортиков, заключающих внутри себя графику или живопись, как рама картину.

Процесс создания плоских (гравированных) керамических предметов, подобный процессу создания гравюры, делится на четыре этапа: первый — это работа по гипсовой, высушенной до высокой твердости матрице-негативу, т. е. работа графика. На этом этапе художник наносит точными движениями живой рисунок-прорезь, усиливает его выразительность, инертность, выскабливая углубления, создавая пластические эффекты, подчеркнутые контрастной светотенью, использовал способность глина при обжиге сохранять навсегда на своей поверхности даже следы легчайших касаний.

Второй этап — работа керамиста — наложение на матрицу-негатив шайбы-позитива, то есть сырой керамической массы, из которой удалены воздушные пузыри. Чтобы керамическая шайба хорошо легла на гипсовую матрицу-модель и на ее поверхности отпечаталась все детали гравюры, на нее сильно

надвешивати. В процессе разглаживания и полировки оборотной стороны предмета на его донце ставили напечатанную штемпель, гарантильную марку (*empreinte obligatoire originale de Picasso*). Далее следовала просушка на воздухе, отделение напыль-попыления от матрицы-негатива. Так получали керамический отпечаток с глянцевой моделью. Здесь кончался этап изготовления предмета, который мог остаться в бисквите или быть раскрашенным. Постатная работа над созданием керамической вазы приводила к тому, что некоторые композиции исполнялись в двух вариантах, бисквите и в цвете, например композиция «Уголок мастерской» (1956). Два варианта одной композиции не только дают возможность увидеть процесс изготовления предмета, но и позволяют с особой остротой почувствовать красоту матово-глязкой, шершавой керамической поверхности бисквита, то есть «графического листа» (и одновременно объемного предмета), или эмалесо-стержащего под глазури цвета на поверхности «картина». Поверхность предмета могла быть пройдена черным по терракоте или бисквиту и на оборот — белый рисунок оставался на фоне черном фоне.

Третий этап — работа живописца роспись черной краской (графика) или цветом всей поверхности изображений, заливка краской рисунка-прореза, бороздок. Тогда же на донце предмета высался номер оттиска и указывался тираж, как в печатной графике.

Последний этап — покрытие глазурью и обжиг в печи, т. е. работа керамиста, результаты которой порой неожиданны, непредсказуемы. Краска, покрытые глазурью, становились прозрачными после обжига и обретали звучность цвета и сияние эмалей или металлов.

Художник превращал блюдо в картину, не только используя живописные средства, изображая на его дне какой-либо сюжет, он, как в раму, заключал изображение в невысокие бортики. Превращение предмета в картину и наоборот, иначе, метаморфоза являлась для Пикассо важнейшим образно-пластическим средством. Художник всегда остроумно использовал его. Так, он представляет на дне блюда продолговатой формы корзину, вернее, изображает арену с быком, при этом поверхность бортика становится как бы амфитеатром, полным зрителей. Зрители изображены на одной стороне бортиков. На другой стороне мы видим их затылки. Пикассо определяет наше место среди них, он задает нам точку зрения. Чаша блюда превращается в чашу-стадион.

Метаморфоза затрагивает не только форму предмета. Итальяские темы «Торго», «Коррида» видоизменяются в керамических произведениях Пикассо, превращаясь в темы Микеланджело, вранто-викентинского искусства, шаре — в античную тему А тема вранто-викентинская, часто связанная с темой моря, обращает нас к искусству Возрождения. При взгляде на блюда с рельефными рыбными натюрмортами возникают в памяти виртуозные работы французского мастера Палисси (XVI век). Натюрморты естественно становятся сюжетами «Уголок мастерской» или «Художник и модель». Керамические изделия мастера являют собой не только переизобретения, соединения, взаимопревращения ассоциаций-вспоминаний, тем, приведенных из живописных и графических работ. В каждом произведении, будь то блюдо, чашка или чаша, Пикассо-гонимый использует специфические для каждого из этих видов искусства средства художественной выразительности, соединенные художником в керамическом, гонимом изделии-произведении взаимопревращением одного в другое. Он и скульптор, задающий объемную форму; и график, процарапывающий на поверхности рисунки-рельефы; и живописец, наносивший на нее краску.

Живопись и графика на керамической основе сильно изменяются. Графический рисунок, прорезанный в глине резцом или острым предметом, преобразуется в рельеф на слепке. Бороздки, налеты, прорезы-углубления, залитые краской, покрытые глазурью, игра света, тени, бликов, интенсивность цвета, усиленная сверкающей глазурью, сообщают предметам особую декоративность.

Выразительность «живописной поверхности» или «графическому листу» придает и в разной мере объемная форма блюда или чашки. При этом поверхность предмета никогда не формируется глубиной изображенного на ней пространства. Застесненные композиции натюрмортов или интерьеров, таких, как «Уголок мастерской», знакомо намечают пространство, рельефно обозначенное контурами предметов, выходящими на самый край первого плана; залитые цвета лишь подчеркивают плоскость, ничем не нарушая ее. Соединяя, ставя в керамическом предмете элементы скульптуры, графики, живописи, Пикассо никогда не забывает конкретность самой вещи, ее предназначение быть в интерьере. С ней он входит в архитектурное пространство, преобразуя его.

Процесс создания керамического предмета (условно «плоского») художник уподобил процессу создания печатной

графики. Традиционный, извечный опыт тиражирования гончарных изделий, освоенный художником в мастерских Вальориса и соединенный с опытом работы в тиражной графике, привел к созданию нового вида керамических изделий — тиражной и одновременно образной, уникальной керамики<sup>2</sup>. По замыслу мастера возникает «Издательство Пикассо» (Editeur Picasso) — «Мадура»<sup>3</sup>, в котором тиражирование (порой до нескольких сотен экземпляров, при этом тираж устанавливался самим Пикассо) керамических произведений, отобранных художником, осуществлялось под его контролем и с его участием. В тиражной керамике возрождались древняя традиция ремесла гончара, многоликий мир природы рукодельными предметами, сохранившимися, как в природе, повторяемость типа с образной уникальностью изделия. Появление тиражной и одновременно образной уникальной керамики мировоззренчески связано с демократическими устремлениями, надеждами первого послевоенного десятилетия, идейно рождено им.

Переживание цвета, в керамическом произведении подобного эмали, возможность воспроизвести его в тираже привели Пикассо по ассоциации к работе в новом виде тиражной графики — линогравюре. От керамики к ней перешла способность цвета и выразительность рисунка. И снова преобразование языка одного вида искусства в другой, т.е. метаморфоза. Линогравюрой Пикассо стал заниматься в 1958 году. Использование художником одного и того же мотива в керамике и линогравюре особенно выразительно выявляет характерные черты художественного языка разных видов искусства, техник, материалов. Композиция «Женщина в шляпе с цветами» (1962), воспроизведенная и в керамике, и на листе бумаги, тому пример. Объемное изображение на керамической пластине, разделенное в два цвета (черный и терракотовый), подчеркнуто светотеневым низким рельефом, прочерченного по мягкому материалу. Лицо на керамической пластине выглядит более спокойным в сравнении с изображением на линогравюре (оттиск сделан по той же матрице, с которой делалась керамическая пластина), в которой контрастное сопоставление пятен звучного цвета с резкими острыми прочерками линий придает образу особое напряжение. Не без влияния работы над созданием керамических гравированных произведений изменяется композиция графического листа. В керамическом произведении, не разрушая зрительно поверх-

ность, художник предельно сжимает изображенное на ней пространство, угнетая, упираясь его, тем самым максимально приближает модель к зрителю. В литографии он просто смещает границу между зрителем и изображенной моделью. Чаще всего в литографии Пикассо обращается к воображаемому портрету. Погрудные изображения буквально заполняют всю поверхность листа. Модель как бы «выходит» из его тесного пространства, сосредоточенно, напряженно смотрит преувеличенно-большими глазами перед собой или в себя, порождая ощущение высокого эмоционального накала. Чрезвычайной выразительности художник достигает и в сюжетных композициях. «Безвоздушное» тесное пространство, заполненное фигурами, динамично разворачивается вокруг, на нас. Чтобы смягчить это впечатление, художник обозначает границу между двумя пространствами реальным и условным, размыто обозначая раму, заключающую изображение. Пикассо в своих литографиях достигает невероятной экспрессии и драматизма. В 1960-е годы литография становится одним из основных видов графики, в которой работает мастер и которая отчасти заменяет ему живопись.

Итак, будучи результатом творческих поисков в области печатных графических техник (литография) и стартом для следующих (литография), керамика Пикассо заняла ключевое место среди них.

\*\*\*

Вместе с глянцеванными керамическими произведениями, тесно связанными с печатной графикой, Пикассо создает объемные работы — вазы, кувшины, подобные скульптуре (некоторые также тиражировались<sup>6</sup>). Это подобие вытекает из того, что и скульптура, и прикладные, утилитарные предметы — объемны. Они занимают пространство, но входят с ним в разные отношения. В то время как скульптура существует в пространстве, взаимодействуя с ним, утилитарный предмет — ваза, кувшин, иначе пустотелый сосуд, — заключает пространство внутри себя и нейтрален по отношению к пространству вокруг него.

Соотношение объема с пространством в скульптуре и прикладном искусстве стало темой интенсивных творческих разработок художника в конце 1940-х — начале 1960-х годов и привело к постановке и решению новых пластических задач. Они определяли разное отношение и разную сте-

пять увлеченности художника работой в керамике — в гончарном искусстве и в «чистой» керамической скульптуре.

Керамическая скульптура Пикассо, в основном анималистическая, поражает точностью передачи повадок птиц, чаще всего любимых художником сов, удивляет органичным, хотя и шутливым соединением изображения корпуса птицы и человеческого лица, оживляющего скульптуру. Элементы игры, игры введены художником с желанием оживить ее, свести на нет однообразие сюжета, а значит, и известную статику произведения. Эта же задача стояла и перед Пикассо-гончаром. И хотя у скульптуры и у керамического гончарного предмета один герой — человек, птица, зверь, ничто живое существо, — в гончарных произведениях этот герой ведет себя совсем иначе. Пикассо создает череду предметов-переворотов: ваза-птица, ваза-лицо, ваза-горро, ваза — женских фигур. Керамический, гончарный предмет-переворот не просто «оживлен» преобразованным, оживотворенным метаморфозой сюжетом.

Чаще керамика Пикассо антропоморфна. Утилитарный предмет-кувшин или ваза угодобна человеку (например, кувшин «Бородач», 1953). Почти всегда художник придает кувшину или вазе форму головы, при этом лицо то на нем проступает на стенках кувшина, то снова исчезает, прячась в очертаниях горла крутой лоб, за переизлом-талией кувшина низкую переносицу и раскосые посаженные глаза. Бородач, девушка смотрит на вас, обращают к вам свои лица или, прячась за изгибы кувшина, вазы, превращаются в них, уходят от нас, как когда-то убежали от преследований, становясь тростником, деревом, цветком. Персонажи не названы, но мы их узнаем. Это фавны, сатиры, нимфы. В представлении древнего человека они одушевляли мир природы, ныне они одушевляют произведения Пикассо. Неожиданность превращений — это острота экспрессии, игры. Изменчивость, взаимосочетания форм, свойственные органической природе, видятся здесь не только как сюжеты, порой по-нескольку соединенные в одном произведении, но как пластическая задача — отождествление предмета с персонажем, «анимация» его, — как выражение пантеистического восприятия природы, полного единения с ней. Мастер следует именно этой глубинной античной традиции. Пантеизм, пронизывающий античность, нашел органичное претворение в керамике, особенно объемной, а сюжетная в творчестве художника античная тема обрела особое звучание в его керамических произведениях.

Средством выражения этого мировосприятия стала метаморфоза. Метаморфоза — нерв искусства Пикассо — сплавляет воедино несколько ассоциаций, имеющих разные адреса, обогащает образ не только смыслами, «вспомогательными» прежней жизни, позволяет выйти за пределы одной темы. Метаморфозе, созвучную образному мышлению древних, художник выразительно использует в своих объемных произведениях для решения пластических задач. Она превращает керамические произведения мастера в кристаллики, живые существа, неизменные, как сама жизнь, а гончарное ремесло в высшее искусство, сдвинувшее некогда банальную вещь образной уникальностью вездехода. Античная традиция вошла в гончарные работы художника не как стилизация, а как мировосприятие на самом глубинном уровне. Причем античность не значит только собственно древнегреческая, она понимается художником широко как древность, включая искусство и Передней Азии, и Северной Африки, и Древней Мексики. Часто в одном произведении с античной традицией сплавляется родная для Пикассо традиция испанской керамики, с присутствием ей присущим особой декоративности цветового пятна, активно моделирующего форму предмета. Так, сосуд «Торро с бандерильями», имеющий круглую форму, подчеркнутую заливкой черного цвета, с выемкой у горла и стекающей вниз потоком рукавами-потоками, превращающимися в голую и столбы-ноги безудельно разъяренного быка, рождает в нашей памяти образ трагического героя корриды — Торро, и одновременно отсылает нас к мифу о Минотавре, Тезее, Ариадне. Кронная тема Пикассо-испанца сплавляется, а не просто соседствует с античным мифом. Превращение сосуда в мощнейший объем вазы становится крупом разъяренного животного, которое как бы захватывает, заглядывает в нас, замещая ее собой, но лишь на миг. В следующей миг перед нами не бык-скульптура, а вновь шар вазы — предмет, объем, внутри которого заключено животное и вырывается из которого оно вылезает пронорвать его оболочку. На наших глазах скульптура-перевертыв превращается в предмет, а предмет вновь становится скульптурой. Причем динамика быка в скульптуре столь динамично, мощно, «опасно!» Глаз успокоивается, когда вновь перед собой видит просто сосуд. Художник остро чувствует пространство вне и внутри него, его стены, подобно тонкой скорлупе, как границу между нами.



Снижение тонкости стен сосуда, тонкости самого черепка-скорлупки особенно свойственно вазам «Тангра», называемым так по аналогии с образцами древнегреческой мекской пластики. В сравнении с ней Пикассо предлагает решения более пластические, невелики сюжетно-повествовательные. Сюжеты этих сосудов — изображенные фигуры сидящей женщины. Пикассо моделирует форму, придавая ей устойчивость стеклянem, набухавшем от объема кинзу, не создавая при этом впечатлений тяжести. Полоя внутри ваза заключена в тонкой черепок — скорлупку — границу между пространством внутри и снаружи. Форма легкая, пластичная, замкнутая, очерченная коварной линией силуэта, передает состояние самоогруженности модели и до времени скрывает сам предмет. Линь руки девушки, т. е. руки женщины, тонкие как карандашный рисунок, намекают на то, что перед нами предмет, а не скульптура. Любовь к экспромту, чувство пластической формы, точная найденность пропорций — свойства дара Пикассо — помогают ему не разрушить в керамическом предмете-скульптуре изначальную функциональную форму. Форма вазы-сосуда сохранена. Она — объем — вместительна: вода, вино, зерна, масла.

Работа с керамической скульптурой и утилитарным гончарным предметом шла единым потоком с созданием в 1950–1960-е годы скульптуры в других материалах, часто в металле (железо, литье). Пикассо выявлял возможности керамики — материала и вида искусства, одновременно станковой и монументальной скульптуры, определял объемные и пространственные характеристики скульптуры и предмета. Связь между ними была не столь очевидна на первый взгляд, не столь пряма и непосредственна. Только чувствуя утилитарный предмет как объем, не только существующий в пространстве, но вмещающий, заключающий его в себе, сочетающий пространственные характеристики обоих, Пикассо заострил проблему происхождения скульптуры в пространство.

Пикассо определял также значение сюжета, превращающего предмет в скульптуру. Освобождая гончарную скульптуру от сюжета или сводя его почти на нет, т. е. оставляя предмету только целесообразность, он затем освобождал предмет от функции, превращая просто в объект. Введенный в пространство объект определял собой это пространство, обоживал его, становясь объектом-знаком. Так возникла в 1952 году серия «портретов» работ — «Голова женщины», — в которых сюжет,

как и в керамических гонимых работах, живет лишь в качестве ассоциации. Ассоциация «анимирует» керамический предмет, а объект-знак не столько оживает сам, сколько оживает пространство вокруг. Исполненная в металле, труба с насаженными на верхний конец тремя раскрашенными лопастями с изображением лица в разных проекциях или одного лица в фас и в профиль напоминает или указатель, или роту ветров. Плоскости-лопасти-лица уводит взгляд в бесконечное пространство, ограниченное лишь линией горизонта, задает ему направление движения, динамику. Подобна объекту-знаку «Белка женщина» монументальная композиция «Женщина с распростертыми руками» (металл, 1961). В этой композиции, напоминающей сложившийся из бумаги самолет или птицу — модель расщепления пространства, движение потоков воздуха в нем, — главная образная составляющая. У монументальной композиции «Женщина с распростертыми руками» есть керамический собрат — скульптура «Футболист» (1965). Предмет и пространство, пространство и время, динамика пространства — темы творческих разработок Пикассо 1950–1960-х годов. Предопределяя основные тенденции в искусстве последней трети XX века, Пикассо уже в 1952 году создает объекты-знаки, вызывающие ассоциации как особую форму переживания пространства, предвещающие авангардные решения следующих лет мастеров.

Работа с керамическим предметом оказала существенное влияние на направление творческих поисков в создании скульптурных произведений Пикассо в 1950–1960-е годы.

Керамика Пикассо, эстетически уникальная и интересная не только сложными и плодотворными взаимосвязями и взаимодействиями с другими сферами его творчества, была включена в бурно разворачивающийся художественный процесс послевоенных лет, проходивший под знаком приоритета пространственных искусств. Образно-пластические керамические произведения Пикассо стали ответом на поставленную эпохой задачу эмоционально насытить и осмыслить предметно-пространственную среду. Ведь керамический предмет живет в архитектуре, соразмерен ей, у него с архитектурой одна модель — человек, которому этот предмет, шире, древнее искусство гончара сопутствует с первых лет его жизни. Тирежная, одновременно уникальная керамика могла войти в любой интерьер, преобразив его. Керамическое изделие — произведение, замкнутый объем которого нейтрален

по отношению к пространству и к соседним предметам, — может свободно сосуществовать в жилой среде, в бытовой ситуации — на столе или на полке, а в выставочном панноне на подиуме множество предметов могут составить объемно-пространственную композицию. В керамических работах Пикассо таинсь решения декоративного и монументально-декоративного искусства 1950–1970-х годов.

—

Напомним, что Пикассо обратился к работе с керамикой в 1947 году. Не так далеко от Валлориса, где работал художник, в Вансе, несколько раньше, в 1946 году Анри Матисе в Капелле Четок, используя взаимодействие светопроницающей способности витражей и светоотражающей белых керамических плиток — фонов композиций, помещенных на стенах капеллы, — превратил свет в основную пространствообразующую. Совсем близко от Валлориса, Антиба и Вольф-Хуана, в Биоте, в 1949 году Фернан Леже создал новый жанр керамического полнформного рельефа, который предназначался не только для интерьера, но и для фасадов зданий. Леже исполнил в керамике такую монументально-декоративную скульптуру — «Детская площадка», ставшую составной частью архитектурно-художественного ансамбля Биота и положившую начало жанру игровой скульптуры, вошедшей в современный город. Опыт работы с керамикой у каждого из этих мастеров был попыткой создания модели вхождения в архитектуру, модели преобразования средствами пластических искусств художественно-пространственной среды. Подобная попытка была предпринята французскими живописцами в начале XX века<sup>1</sup>.

Работа Пикассо в гончарных мастерских Валлориса, факт присутствия его произведений в этих мастерских послужили возрождению гончарных промыслов не только во Франции, они положили начало организации периодических выставок-конкурсов, в которых принимали участие мастера разных стран, чем дали толчок возрождению интереса к народному искусству.

Керамика Пикассо — не счастливая случайность в творчестве мастера. Она стала его органической частью, заняв ключевое место как среди графических темник, как это ни парадоксально звучит, так и среди его скульптурных, объемных произведений, в большой мере откорректировав направление творческих разработок художника 1950–1970-х годов.

В век «великих археологических открытий» Пикассо, ориентированно усвоивший и сделавший фактом личного переживания, культурного опыта традицию искусства прошедших веков и цивилизаций, увидел в гонимом искусстве предыдущих тысячелетий не только магические смыслы, но возможность одухотворить рукотворную вещь, подарить ей яркую индивидуальность, образ, при этом не лишая себя возможности множить, тиражировать ее. Керамика Пикассо стала интереснейшим явлением в искусстве XX века.

<sup>1</sup> Шато д'Антей, Пале Гримальда, Мале д'Антей, Шато Гримальда с 1960 года — Музей Пикассо.

<sup>2</sup> См. *Don de la Société Picasso Antibes-Fénelon Nazaire Paris, 1962.*

<sup>3</sup> Фабрикозинт, фаянса, терракота и других твердых породах дерева.

<sup>4</sup> Связь керамики Пикассо с печатной графикой была отмечена Жоржем Вазосом в опубликованном им в 1968–1972 годах трехтомном каталоге гравированных произведений художника, третий том которого целиком посвящен керамике. См. *Blaise Georges, Picasso Pablo Catalogue de l'oeuvre gravé édité par Georges V. A. Vattu, 1972.*

<sup>5</sup> *Blaise Georges, Catalogue de Picasso, Ceram. d'Art, Paris, 1974.*

<sup>6</sup> Обычные предметы тиражировались под контролем Пикассо, путем точного повторения оригинала. На дощечке ставился штамп — *Bijou Picasso MADURA.*

<sup>7</sup> Скульптура «Палочка женщины», исполненная в 1952 году и вылитая, была реализована как монументальная в 1993 году.

<sup>8</sup> В 1908–1910 годах Морисом Девил был создан ансамбль мемориального салона в особняке Н.А. Морозова на улице Пречистенка, Москва.

## ИТАЛЬЯНЦЫ В ПАРИЖЕ («МЭТРЫ» И «ПРОВИНЦИАЛЫ»)

В 1912 году в Осеннем салоне появились картины молодого итальянского художника, прибывшего в Париж совсем недавно, Джорджо де Кирико. Поскольку художник, представив на суд устроителей выставки свои работы, не удостоился оставить, кроме имени, никаких прочих данных о себе, члены жюри поместили его картины в зале испанской живописи. Этот эпизод вряд ли так часто муссировался бы биографами итальянского мастера, если бы он сугубо случайный характер. Однако решение организаторов салона было весьма знаменательно. Оно, по сути дела, маркировало место итальянской изобразительной школы в мировой художественной культуре начала XX века. Французы, имея весьма смутное представление о художественной жизни провинциальной Италии, отдавали предпочтение испанской школе живописи, полагая ее более оригинальной и новаторской, и, разумеется, для подобного рода суждения было весьма серьезное основание — активная художественная практика выходца из Испании, уже зарекомендовавшего себя в кругах парижского авангарда («метром», Пабло Пикассо).

Следует, правда, оговориться, что пренебрежение французов к опыту итальянских мастеров не было тотальным: во всяком случае, Париж к началу XX века не просто хорошо знал, но и высоко ценил творчество Медардо Россо, успешно конкурировавшего в поиске новых пластических форм с Оттоном Роденом, был очарован виртуозным мастерством блистательного друга Эдгара Дега Джованни Болдуччи, салонные портреты которого пользовались огромной популярностью в кругах высшего света. В контексте интересующей нас проблемы франко-итальянских художественных связей уместно упомянуть созданный художником в 1897 году портрет графа Робера де Монтескарло — экстравагантного аристократа, послужившего прообразом героев Понсованса (дез Эссента) в «Набо-

рою») и Пруста (барона Шарло в «Понских утраченного времени») и в свое время немало поспособствовавшего появлению на французской сцене пьес Габриеле Д'Аннунцио. Однако прославился художник в первую очередь ставшими им галереями женских образов. Граф Монтекальо, обладавший незаурядным литературным дарованием, опубликовал в «Les Modes» художественно-критическое эссе, написанное в свойственной ему высканной и несколько экзальтированной манере, где прославлял Босчини как непревзойденного выразителя того очаровательного женства, которое свойственно лишь истинным эстетам Парижа. Итальянский мастер, по мнению автора, «как бабочка, плывущая богатым и упоительным ароматом цвета, околдован безгранично обольстительной "парижанкой" — этим воплощением "вечной", следовательно бы даже сказать "универсальной", женственности»<sup>1</sup>. Как видно из этих слов, успех Босчини всецело был обусловлен его блестящей способностью выражать животными средствами эстетизм *Beauté éternelle* и умением отражать свойственный времени парижский дух («parigénisme»), столь любезный сердцу утонченного француза.

В 1900 году благодаря Всемирной выставке французский зритель получил возможность познакомиться с полотнами Джованни Сегатиния и Джузеппе Пелицци да Вольпедо, чьи достижения в области дивизионизма хоть и не могли порадовать своей новизной соотечественников Сэра и Синьяка, все же не остались незамеченными. Среди художников, еще в начале столетия обосновавшихся в Париже, следует упомянуть имя Рембрандта Бугатти. Прибыв в общепризнанную столицу европейского искусства, девятнадцатилетний скульптор организовывает персональную выставку в *Galerie Hebraud*, которая пользуется столь ослепительным успехом, что молодой мастер с этого момента получает возможность экспонировать здесь свои работы ежегодно. Что касается художественной критики, то в ее среде признание получает итальянец Арденго Соффичи. «Он талантливый художник, — пишет о нем Аполлинер, — один из самых тонких знатоков итальянского искусства. Его хорошо знают в Париже, а он, в свою очередь, не хуже кого бы то ни было во Франции разбирается в новейших тенденциях во французской живописи»<sup>2</sup>. Действительно, являясь сотрудником журнала символистов «*La Plume*», юмористического еженедельника «*Le Vite*» и издания анархистов «*Clairiété au Vauve*», Соффичи вплоть до Первой

мировой войны остается наиболее информированным о культурной жизни зарубежья итальянцем. Именно он одним из первых представит своим соотечественникам кубистическую живопись Пикассо и Брака. В картинах Пикассо Соффичи усмотрит приспосаблившую глубокого смысла переосмысленную реальность, а кубистический метод редуцирования художественного образа до совокупности элементарных геометрических фигур и пластических объемов сравнит с «эллинистическим синтаксисом Стефана Малларме»<sup>1</sup>.

С 1901 года постоянным сотрудником «Le Figaro» является Леонетто Калпьелло, зарекомендовавший себя талантливым карикатуристом и автором многочисленных афиш. В определенных кругах пользовался успехом и его скульптурные шаржи — статуэтки, изображающие Ивет Гибер и Жанну Гранье. Хорошо известен был в Париже живущий здесь с 1901 года литератор Риччардо Канцо — один из руководителей журнала «Monjoie» и автор либретто знаменитого балета «Skating Rink» Артура Онстера, поставленного на сцене Ballets Suedes с декорациями Фернана Леже. В 1906 году прибывают в Париж Данило Северини и Амедео Модильяни, и последний уже год спустя привлекает к себе внимание художественной общественности, выставив пять работ в Салоне независимых.

Стежкожащиеся в Париж итальянцы преследуют одну цель — они ищут непосредственного контакта с передовой художественной школой Европы, что, с их точки зрения, должно помочь преодолеть вырождающуюся и региональное явление национальную традицию. Пино Семетини, регулярно посещавший французскую столицу в период с 1900 по 1914 год, будучи поклонником Ренуара и Боннара, ориентирует свое искусство на развитие импрессионистического опыта переданной вибрации света и атмосферы, пытаясь «применить» открытия французских мастеров к достижениям в области плоскостной живописи своих соотечественников — тосканской. Для Пьеро Маруссига, посетившего Париж в 1905 году, источником новаторский поиск, стало искусство Гогена и Пабви. Живописный опыт Понт-Авенской школы, клуазонистская техника Гогена и Серванье не оставляет равнодушным предпринявшего путешествие в Бретань Данило Росси. В путешествие его сопровождает близкий друг — начинающий скульптор Артуро Мартини, работающий в эти годы главным образом как график и керамист. Мартини задерживается в Париже на

шесть месяцев и здесь подвергнет ревизии стилистику своих ранних графических работ, отмеченную несколько манерным линиаризмом, унаследованным от Сезанна. Правда, сам мастер впоследствии откажется признать тот очевидный факт, что знакомство с искусством французского авангарда на определенном этапе послужило для него мощным стимулом к поиску новых пластических форм выражения. В начале 1940-х годов он напишет: «Я, собственно, сразу вписался в художественные движения Парижа, но они были так натуралистичны. Не следует верить тому, что все родилось в Париже. Потребность в экзотике, в непосредственности одновременно ощутил весь мир»<sup>4</sup>.

В 1909 году, вдохновленный успехом своих работ, показанных в Осеннем салоне 1909 года, в Париж переселяется Джузеппе Коминетти, который черпает вдохновение в идеях экспрессионизма. Однако для итальянцев, прибывших сюда уже в самом начале 1910-х, изобразительный язык, сложившийся на исходе XIX столетия, представляется архаичным и устаревшим, и они ищут инновационный импульс в художественной практике своих молодых коллег, по сути дела ровесников, но уже успевших занять свою нишу в системе духовных координат новой художественной Мекки Бароны. Так, Лоренцо Вьянч, первый раз посетивший Париж в 1908–1909 годах, создает серию образов проституток и бродяг. Будучи лишь на год младше Пикассо, он не пренебрегает практическим опытом своего испанского соседа, а, напротив, открыто знакомится в его ранних работах поэзию иконографии, также и пластику, и образную выразительность, восходящие, в свою очередь, к поэтике канонического мира Тулуз-Лотрека.

Общим местом искусствоведческих исследований стало утверждение, что и Модильяни, прежде чем найти свой собственный, неповторимый стиль, пытается подражать Пикассо. Это мнение подкреплено свидетельством одного из друзей художника, посетившего его мастерскую в 1907 году и обратившего внимание на бюст молодой актрисы, изображенной читающей стихи в «*L'air Agile*». Высказав комплименты в адрес этой скульптурной работы, он якобы услышал в ответ от автора: «Это все не то! Опять неудачное подражание Пикассо. Пикассо бы шлепнул ногой эту гадость...»<sup>5</sup> Пересказавшая эту историю дочь художника Жюли Модильяни вспоминает и другой, не менее знаменательный эпизод. Зимой 1906 года итальянец Ансельмо Буччи, в ту пору молодой начинающий



живописец, находившийся под влиянием Сезанна, увидев в небольшой художественной лавке работу своего соотечественника, решил посетить его мастерскую. Состоявшийся знакомство завершилось спором: «В итальянской живописи нет ничего стоящего, кроме Оскара Гийа, — кричал Модильяни, — во Франции — только Матисс и Пикассо»<sup>4</sup>. Однако случай Модильяни — случай особый. У уроженца Ливорно, ставшего востребованной частью парижской богемы, не было причин ощущать себя ни инородцем (инородцами были и Аполливер, и Грис, и сам Пикассо, и многие, многие другие), ни случайным гостем, жаждущим быть представленным местному обществу: «Мы никогда не задумывались, откуда он родом, — писал Жан Кокто. — Он был плоть от плоти Монпарнаса. Он там ширял. Он витал над этим перекрестком дуза»<sup>5</sup>.

Нетрудно заметить, что приведенные выше факты свидетельствуют преимущественно об односторонней направленности итало-французских художественных связей. Для итальянцев контакт с Парижем был остройшей необходимостью, поскольку открывал для них возможность вписаться наконец в процесс общеевропейского художественного развития. Представители же французской художественной культуры лишь благосклонно кивали на усилия провинциалов сказать свое слово в новейшем искусстве, а подчас даже высказывали до оказания поддержки, что в известной степени и обуславливало успех дебютантов. Однако итальянский успех во всех без исключения случаях до определенного времени был лишь делом конкретных персональных судеб, но отнюдь не свидетельством признания заслуг национальной художественной школы в целом.

Кардинальным образом ситуация меняется лишь с выходом на международную арену шумной и уже приобретшей на родине скандальную известность компания футуристов, возглавляемой итальянским поэтом и литератором Филиппо Томмазо Маринетти. Выставка итальянских художников, открывшаяся в парижской галерее Bernheim-Jeune 5 февраля 1912 года, являлась прологом двухлетнего турне футуристов по городам Европы, имевшего целью представить миру авангардное искусство Италии и доказать, что страна, некогда игравшая роль центра мировой культуры, но презрительная в XIX веке в «кладбище», в мертвый музей под открытым небом, где любой творческий импульс, любую попытку придать рациональным, точнее сказать, диалектическим формам худо-

жественного выражения более современное общеввропейское звучание гасила атмосфера провинциализма, еще способна поработить мир своими открытиями.

Как уже было отмечено, интерес к достижениям передовой французской живописи итальянцы начали проявлять еще в последние десятилетия XIX века. Однако их усилия приобщиться к инновационному процессу ограничивались внешним заимствованием и были подчас не чем иным, как попыткой скрыть провинциальное лицо национальной культуры под парижским «макияжем» по непреклонному закону обилие косметики, которая насаждается либо излишне старательно, либо в спешке, лишь подчеркивает чуждость и простоватость физиологических черт. Футуристы же с самого начала заявляют, что не желают пользоваться «французской косметикой», а хотят предложить миру рецепт своего собственного грима. Они прекрасно понимают, что выбрать местом своего дебюта Париж означает подвергнуть себя серьезному испытанию. Выставиться здесь значило не только оказаться на очной ставке с новейшим художественным движением времени — кубизмом, но и поставить себя под прицел не лишней шовинистических амбиций французской критики, что, по меткому выражению итальянской исследовательницы К. Саларик, было равнозначно тому, чтобы «положить голову под нож гильотины»<sup>1</sup>. Действительно, французская печать отнюдь не щедра была на комплименты даже наиболее доброжелательно настроенные Андре Сальмон и Пьером Аполлинер говорили о том, что итальянцы не более чем имитаторы кубизма. Самую высокую оценку футуризму дал Густав Кай, отметивший, в частности, что «со времен пуантилизма течений, отмеченных столь значительной новизной, видели не часто»<sup>2</sup>. Но он был ближайшим другом Маринетти, а посему заручиться его поддержкой было проще, чем «выбить уже открытую дверь»<sup>3</sup>.

Неоценимую помощь итальянцам оказала реклама, организованная Феликсом Фенесом, бывшим в ту пору художественным директором галерей на улице Visperance. Тем не менее основным двигателем успеха все же были организаторские способности самого Маринетти, который без устали проводил диспуты и конференции, представлял публике своих коллег-живописцев. Ему удалось организовать встречи итальянских художников с Аполлинером, Леже, Писом, «князем поэтов» Полем Фором, мультякантом Эриком Сати, с дирек-

щей кавальерной «Messe de France», на встрече с которой гостям даже предложены были прохладительные напитки, о чем те вспоминали впоследствии с особым удовольствием. Энтузиазм лидера футуризма был повсюду безграничен. Без устали мчущийся из одного города в другой, проводящий бессонные ночи в залах ожидания на железнодорожных вокзалах, беспрестанно курящий и, как турок, пьющий кофе в неограниченных количествах, Маринетти к этому моменту уже удостоен был, словно медалью за боевые заслуги, прозвища «Кофеин Европы».

Сам Маринетти, как, впрочем, и его близкий соратник живописец Карло Карра, в своих воспоминаниях пишут о выставке в Париже как о грандиозном успехе футуризма. Значительно сдержаннее комментирует события Данило Северини. Уже несколько лет живущий в Париже и давно установивший контакты с французской художественной средой, Северини являлся завсегдатаем таких центров артистической жизни, как «Larin Adèle» на Монпарне, где одно время обитали Пикассо и Брак, он регулярно посещает «Closerie des Lilas» — место встречи поэтов-символистов, группирующихся вокруг основанного Полем Фором журнала «Vers et Prose». В мастерской Пикассо на бульваре Воксешошант он знакомится с Аполлинером, который своей картинной манерой поведения производит на него впечатление «современного Аретино, уточненного, образованного, жеманного»<sup>14</sup>. Именно Северини представляет своих друзей и коллег Пикассо и Гертруде Стайн, этой никогда не грешившей выключением жеманства авангарда, которая тут же заклеймит итальянских гостей провинциалами. Общеизвестен ее пассаж из «Автобиографии Элис В. Токиас»: «Примерно в то же самое время в Париже устроили большую выставку футуристы и эта выставка наделала много шума. Все были полны ожиданий а поскольку выставку давали в одной из самых известных галерей все пошло. Жан-Эмиль Бланш был жестоко разочарован <...> Все футуристы во главе с Северини так и вились вокруг Пикассо. Он всех привел в дом. Маринетти насколько я помню пришел сам и несколько позже. Но как бы то ни было футуристы оказались всем очень скучными»<sup>15</sup>.

Что касается Северини, то он парирует эти критические замечания весьма достойно: «По правде говоря, — пишет итальянский художник о своих соотечественниках, — они действительно были скучноваты. — Но при этом добавляет —

Однако господина Стайн, несмотря на весь свой ум, видимо, никогда не замечала, что сама-то она ни в своих книгах, ни на своих приемах отнюдь не бывает более внимательной. Меня всегда даже несколько удивляло, как это Пикассо, страдавший житейской неаккуратностью, может постоянно поддерживать ее. Но, будучи гением, умело владеет и такой наукой, как тактика поведения, он, вероятно, знал, что делал»<sup>17</sup>.

Не кто иной, как Северани, привел в «Hémitage» — популярное у парижской богемы швейное заведение — итальянского художника Убальдо Олли, чтобы представить его Пикассо. Проникшей судьбы молодой красавец произвел впечатление на Фернанду Оллине и, судя по ряду свидетельств, послужил одной из причин ее разрыва с Пикассо. Различные версии финала их романа изложены в книге Ж.-П. Крестелья<sup>18</sup>. Впрочем, Олли, чей художественный вкус никогда не менял своей традиционалистской направленности, вовсе не стремился приблизиться к авангардистской среде с намерением согреться в лучах ее славы. Он откровенно скучал по родине и часто посещал Лувр, где по долгу задерживался в залах итальянских мастеров-тренто и кватроченто. «Лувр в Париже, — признается художник позже, — восполнял мою душевную пустоту и мое индифферентное отношение ко всякого рода людям, он пробуждал мою истинную человеческую сущность и открыл мне отечество»<sup>19</sup>.

В июне 1913 года Париж вновь посещает Маринетти. На этот раз он едет сюда с Боччони, который начинает подготовку выставки своей футуристической скульптуры в галерее на улице La Voetie. В эти дни неутомимый поэт знакомится с Мейерхольдом, вместе с Пикассо и Аполлинером посещает цирк Медрано, а во время коротких передышек в кафе рождаются новые художественные программы. Вот каковой видится ситуация глазами Маринетти, деятельная натура которого просто не способна мыслить себя иначе, как лидером и вдохновителем, держащим в руках нити любого творческого процесса. «Вдохновленный живою и Боччони, Аполлинер демонстрирует Пикассо новаторскую энергию футуристических работ, прославляющих движение и современность, и подталкивает его к созданию первой картины на конкретный, полный лирического огня сюжет *Париз в Баре*».

Так в кафе «des Uvas» рождается движение, получившее название Орфизма, иначе Чувственный Кубизм, иначе Кубофутуризм, которое проходит через процедуру крещения морем

буржуазного в ресторане "La Rotonde". С наслаждением съел гуса, Аполлинер пишет Манифест футуристического анти-традиционализма, присоединившись к Итальянскому Футуристическому Движению<sup>25</sup>.

Надо отметить, что манифест пришелся как нельзя кстати. Он сыграл роль своего рода мирного соглашения между кубистами и футуристами, чьи отношения к этому моменту весьма обострились и едва не переросли в откровенную вражду по причине вспыхнувшего накануне спора вокруг сюрреализма. Аполлинер провозглашал основоположником сюрреализма Р. Делона, а итальянцы настаивали на своем приоритете в постановке проблемы. Прочтя опубликованную еще в марте в «Модерн» статью Аполлинера об орфизме, Боччони, с поспешностью, собственной провинциалу, чьи несомненные заслуги рискуют быть сведенными к нулю враждопримисы в столичных кругах собратьями по творчеству, пишет Северине: «Необходимо, чтобы ты во всех подробностях узнал об этой новой тенденции (на мой взгляд эфемерной) — об орфизме. Это заимствованный футуризм, однако не желающий признаваться в этом... Что думают об орфизме, что о нем говорят, отметили ли, что это наше влияние?»<sup>26</sup> А уже в апреле на страницах «L'асетва» он обрушивается с упреками на Аполлинера, который, по его мнению, восхищается в живописи орфистов именно тем, что в работах итальянских футуристов им было либо не замечено, либо проигнорировано: «Как хочется, — пишет он, — повторить здесь восклицание Дега "Нас расстреливали, но при этом обшаривали наши карманы"<sup>27</sup>. У Боччони были и личные претензии tantum obidiu на французского поэта, поскольку тот, впервые увидев живопись футуриста летом 1911 года, отозвался о ней как о «незрелой и сентиментальной». Правда, уже в феврале 1912 года, познакомившись с картинами серии «Состояния души», Аполлинер признаёт, что они являются значительным вкладом в европейское искусство, но при этом добавит, что лучшая работа Боччони «Смерть» — «такое прямое заимствование в работах Пикассо»<sup>28</sup>. Такого рода замечание, даже вкупе с комментарием, вряд ли можно показаться лестным итальянскому живописцу.

Написанный 19 июня и опубликованный в «L'асетва» в исправленной, окончательной редакции 15 сентября, Манифест анти-традиционализма восстановил мир, поставленный под угрозу амбициями обеих сторон. Центральной метафо-

рой документа стало учреждение «выград», которые глава французского авангарда распределил среди своих современников: новаторам европейского искусства, в список которого отнесены были Пикассо, Брак, Делоне, Метценке, Арнишево, Кандинский, Странинский, Дешам, Сандар и, конечно же, итальянским футуристы, достались «розы», а педагогам и пассивным — «дерья». Мир, правда, окажется весьма шатким, и вскоре все вернется на круги своя. Маринетти будет мечтать об объединении всего европейского авангарда под знаменем футуристического движения. Аполлинер же, в свою очередь, вопреки искренней симпатии к итальянским коллегам, все же будет видеть в них если не статистов, то всего лишь рядовых участников инновационного художественного процесса. И тем не менее 1913 год был все же годом истинного братания французских «иностранцев» и итальянских «провинциалов», апофеозом чего стало заключение брачного союза: дочь Поля Фора, юная Жанна, вышла замуж за Джино Северини. Свидетельства со стороны новосты были франко-американский поэт Спурт Мерилл и Альфред Валлет, со стороны жениха — Аполлинер и Маринетти. Последний, как и положено поклоннику современных скоростей и технического прогресса, прибыл на бракосочетание в сверхзвуковом белом автомобиле, который вошел в историю благодаря сохранившейся кинолентке, запечатлевшей это событие. Помимо данного мероприятия, колодой новобрачных грозно восклицала: «C'est la mariage de la France avec l'Italie» («Это брачный союз, заключенный между Францией и Италией»). Во время праздничного ужина, проходившего в кафе «Molaine», что за Одеоном, на котором присутствовали Сальмон, Жакоб, Карко, Леж, Глез, Метценке, кто-то в шутку в качестве подарка новобрачным вынес гипсовую копию Ники Самофракийской, и Макс Жакоб при полном одобрении всех присутствующих разбил ее на мелкие кусочки со словами: «На этой ассамблее футуристов старой скульптуре не место»<sup>17</sup>. Пабло Пикассо среди присутствующих на празднике не было, но трудно предположить, что имя мэтра отсутствовало в списке приглашенных<sup>18</sup>.

Джино Северини продолжает сотрудничество с кубистами и в последующие годы. Он примет активное участие в дискуссиях по поводу будущности кубизма, опубликует ряд статей, в которых по-прежнему будет развивать мысли первых футуристических манифестов, и вместе с тем в 1916 году напишет «Портрет Жанны» и «Материнство», образный строй которых

предвосхитит стилистику неоклассицизма. В том же году работы будут показаны в *Galérie de Mme Vollard* и выложат у кубистов, в первую очередь у Метцеске, бурно негодования как возмутительное свидетельство измены авангардистскому движению. О своих сомнениях и переживаниях, вызванных резкой критикой со стороны парижских друзей, Северини вскоре забудет. Обиду сменит чувство шлово скрытасного торжества, когда, посетив мастерскую Пикассо, итальянский художник увидит «Портрет Ольги Хохловой», вкорординаный, как будет отмечено всеми без исключения, классическую традицию в духе Энгера. Нельзя не согласиться с тем, что у Северини действительно был повод торжествовать. Еще бы! В своем преимуществе грядущего поворота мастеров авангарда к художественному наследию традиционно-фигуративного искусства прошлого он на целый год опередил своего великого Пабло, который, заметив вслати, сохранил за собой позицию лидера и мэтра и в годы *garre! à l'ordie*.

Тем не менее окончательного сближения столь показав на первый взгляд художественных движений — кубизма и футуризма — не произошло. Теоретическое разногласие, существовавшее с самого начала, не удалось разрешить ни посредством дружеского диалога, ни в ходе острейших дискуссий. Однако нельзя не обратить внимание на тот факт, что в своей полемике с кубистами и Северини, и Боччони, и Карра в первую очередь апеллируют к Пикассо, спорят именно с ним, опровергают его восприятие художественного видения, ибо в Пикассо итальянские футуристы подстудно ощущают мощное рациональное начало, стражащее той самой «алгебры», которой повергают гармонии (в футуристическом случае — какофонии) художественного образа. И каждый раз, полемизируя с мэтром, иногда в скрытой форме, а иногда и идя от противного (подчас с упорством, достойным лучшего применения, отрицая неоспоримые открытия и достижения кубизма), итальянцы проявляют свое отношение к Пикассо как к колоссу с коленям которого нельзя не считаться и чей практический опыт определяет векторы художественных исканий своего времени.

Покажут, более плодотворно, хотя и не менее противоречно и непоследовательно, складывались отношения с лидером новаторских художественных движений Париса у мастеров «метафизической школы», которая представляла собой весьма отличную от футуризма типологическую модель

итальянского авангарда. Джорджо де Кирико, будущий глава школы, приезжает во французскую столицу летом 1911 года вслед за своим братом Андреа, начинающим музыкантом и композитором, увлекшимся впоследствии литературной деятельностью и ставшим одним из ведущих теоретиков нового искусства. «Подобно Африкам времени Пикассо, Париж сегодня является несравненным городом искусства и интелликта. Именно здесь каждый, кто претендует на звание художника, должен добиться признания своих заслуг»<sup>20</sup>, — пишет Кирико несколько лет спустя, призываясь таким образом к тому, что и он, перебравшись сюда, руководствовался в первую очередь желанием апробировать свой творческий потенциал на общеевропейской художественной арене. Окуратившись в культурную жизнь Парижа и обрета покровителя в лице Павла Аполлинера, оба брата довольно быстро получают известность. В 1914 году Андреа де Кирико, успешно выступив с концертом, в котором исполнены были его собственные сочинения, и провозгласив себя основателем музыкального движения, получившего название *visserismo* (от итальянского *vissero* — искренний), монет свою фамилию на основании Альберто Савинно. Он идет на этот шаг не только для того, чтобы его не путали со старшим братом, но и следуя примеру Аполлинера (Вильгельма Аполлинария Костромичего), чей авторитет был столь велик, что вызывал у окружающих желание подражать женоничным реалиям его биографии. Джорджо де Кирико, сменив несколько мастерских, обосновывается на улице *Sapraigne-Fresaire*, расположенной неподалеку от Монпарнаса, знакомится с его обитателями, завязывает тесные отношения с Полем Гийомом, молодым коммерсантом, коллекционирующим работы Пикассо, Дерена, Пикабия.

Напомним, что для Аполлинера 1911 год, год прибытия Кирико и Савинно в Париж, был знаменителем выходом в свет его «*Le Vestale, ou Cortège d'Orphée*». Изданный скромным тиражом в 120 экземпляров и проиллюстрированный Рудольфом Дюфи, «бестиарий» представлял собой сборник лирико-философских притч, где автор отождествлял себя с легендарным певцом Орфеем, образ которого мыслился им как архетип поэта, способного звуками своей волшебной лиры будить фантазию и воображение. В свою очередь уроженцы Пресиди, кочующие по одной стране в другую, Кирико и Савинно с молодых лет мнили себя аргонавтами, за что в кругу парижских друзей в шутку именовались Диоскурами. Оказывая братьям



всестороннюю поддержку, мотр парижского литературного авангарда проследил в сфере реальных персональных отношений судьбу своего прообраза — покровителя участников легендарного похода Кастора и Поллидека. Вдохновенный конферансье Савиньо, Аполлинер мечтает о постановке пантомимы на его мюзик, предполагая отвести роль сценографов Франсису Пикабиа и Маринусу де Забасу (проект не был осуществлен по причине начавшейся войны), и дарит итальянцу первые каллиграммы, предназначенные для сборника, который первоначально должен был носить название «И в томе художник». Дворджо де Карико в свою очередь рисует для первого издания «Каллиграмм» фронтиспис, гравированный впоследствии Полем Роем, а живопись художника, с ее загадочным иконографическим рядом и акцентированно-фигуративной стилистикой, в течение нескольких лет будет находиться в фокусе доброжелательной, если не сказать восторженной, аполлинеровской критики.

Впрочем, первым на живопись Карико обратил внимание Пабло Пикассо. Именно он, по свидетельству Савиньо, указал путь на «*le peintre des gares*» («художника вокзалов»). Строго говоря, железнодорожные вокзалы никогда не были для итальянского мастера самодельным живописным мотивом, способным разрастись до самостоятельной темы. Субъективный взгляд мотра французской живописи, казалось бы, отметил и выделял лишь один из объектов, составляющих образный строй городских пейзажей Карико, весьма существенный, но далеко не главный — идущий вдоль линии горизонта локомотив с поднимающимся от трубы клубом белого дыма. Однако в определении Пикассо, хоть оно и представляется суждением, спешиво вынесенным на основании частной детали, Аполлинер, видимо, усмотрел краткую и емкую метафору художественного мира, созданного живописцем в Париже в 1911–1912 годах. Во всяком случае, впервые упомянул Карико в статье, опубликованной 30 октября 1913 года в «*Ungarischezeitung*» и отмечая своеобразие иконографического ряда его картин, Аполлинер указывает на то, что помимо пыльных городских площадей, башен, статуй тот включает в себя также и железнодорожные станции с привокзальными часами. Поэт подчеркивает прежде всего новизну и оригинальность полотен итальянца, не обнаруживающих ни малейшего сходства с живописью импрессионистов, Матисса или Пикассо. «Я действительно не знаю, с кем можно срав-

вить Джорджо де Кирико, — напишет поэт несколько позже. — Когда я впервые увидел его работы, я интуитивно подумал о Тимоклениде, главным образом по причине благоговейного чувства, которое вызывает изображение им небеса. Сегодня, однако, я полагаю, что это сравнение было опрометчивым. Кирико проявляет глубокую сознательность во всем, что он делает. Ему открыто нечто большее, чем умение видеть и изображать»<sup>21</sup>.

Весьма примечателен тот факт, что с самого начала Аполлинер характеризует архитектурные пейзажи Кирико как «странные метафизические картины». Поэт не случайно предпочитает здесь введенным им ранее в обиход понятиям «сюрреального» и «сверхнатурального» термин «метафизическое», которым сам художник определяет свою живопись с 1911 года. Тем самым признавалась новизна и неповторимость как самой живописческой практики, так и теоретической платформы итальянского художника.

Альберто Савиньо через всю жизнь пронесет благодарную память о юнгре-Орфее, превратившем покровительство в ритуал и уподобившем свою жизнь мифологическому феномену. Он назовет его единственным поэтом нашего времени, который «по глубине и глубине вдохновения, по непринужденности и ясности выражения, по словочувствию естественным, сверхъестественным и подвещественным стихам, по чувству земного бессмертия, по родству с таинными землей, небом и душой, по зоркости взгляда и его заурядности, по олимпийской меланхоличности ума (...) и по чистоте голоса, по целомудренности чувств, по простоте узоров, по красоте песни может стоять рядом с Сафо, Анакреоном, Алкеем»<sup>22</sup>.

Джорджо де Кирико также неоднократно отметит неоцененность той помощи, что оказана была ему и его брату поэтом. Так, в 1929 году, когда типография Edmond Desjoubert напечатает 66 его литографий в качестве иллюстраций к «Каллеграммам», он признается своему другу коллекционеру Рене Гюффе: «Меня вдохновляли воспоминания 1913–1914 годов. Я тогда только познакомился с поэтом. Я жадно читал его стихи, в которых часто фигурировали солнце и звезды»<sup>23</sup>. И тем не менее в мемуарах, изданных уже после Второй мировой войны, он с немалой долей сарказма опишет атмосферу, царившую на часто посещаемых им в начале 1910-х субботних журфиксах в маленькой квартирке Аполлинера на бульваре Сен-Жермен, стены которой были увешаны работами Пикассо, Бракса и про-

чих кубистов. (Очень скоро, надо сказать, рядом с ними разместятся и картины итальянского художника, в их ряду окажется и знаменитый «Портрет Аполлинера» 1914 года, хранящийся ныне в Национальном музее современного искусства в Центре Помпиду<sup>23</sup>.) Самого дожива, обычно восседающего во время этих вечеров в кресле за своим рабочим столом «подобно понтифику», Кирико сравнил с широко известным в ту пору помпезным скульптурным изображением Бетховена работы Лионелло Барестриери и не преминул упомянуть о гостях — «художниках, поэтах, литераторах, тех, кого полагали "молодыми интелликутами", несущими так называемые "новые идеи"». «Я регулярно, — признается Кирико, — посещал эти субботы у Аполлинера, но делал это, поскольку был еще очень юн и весьма наивен и к тому же многого не понимал. Но даже тогда я не испытывал особого почтения и сочувствия к этому обществу и нередко скучал в нем»<sup>24</sup>.

Вернувшись в лоно традиционализма, художник станет видеть в авангарде источник всех бед итальянской, да и не только итальянской, но и всей европейской образовательной культуры и причину ее окончательного упадка. Конкурируя в амбициозности и беспечности суждений с Маринетти, Кирико крайне субъективно оценит опыт своих современников. Его эстетический риторизм распространится и на тех, кто вполне заслуженно обрел статус признанных мэтров нового искусства. Так, в частности, его возмущает даже как будто «исключительно уродливых пейзажей Сезанна — уродливых, манерных и ребяческих пейзажей, которые на самом деле любой мастер, считающий себя достойным этого звания, постеснялся бы написать даже в восьмидесятилетнем возрасте»<sup>25</sup>.

Ван Гог и Гоген, как и Сезанн, в глазах Кирико — «псевдо-мастера», чей авторитет неосторожно раздут дилерами и недобросовестными критиками. Имена Маллиса и Брака иронически упоминаются им в числе тех, кто фабрикует свои псевдошедевры в «святилищах» на *Vue de La Vierge*<sup>26</sup>. Вретом, Ковто и Дали именуются «иррациональными феноменами убитого времени»<sup>27</sup>, а все прочие сюрреалисты — «детегенератами, зунгананами, бездельниками, ошанистами и бесхребетными людьми»<sup>28</sup>. Справедливости ради надо признать, что Пикассо — единственный представитель авангарда, за исключением, пожалуй, Аполлинера, чье мастерство и талант Кирико никогда не ставил под сомнение, но тем не менее он не может сдержать раздражения по поводу растущей на его родине популярнос-

ти испанского живописца. В повышенном интересе, который проявляют итальянцы к Пикассо, равно как и в любом внимании, оказанном с их стороны кому-либо из его парижского окружения, Кирико видит лишь угрозу престижу национальной художественной школы.

На страницах своих заметок художник не раз высказывает возмущение по поводу «нестыжного восторга и желтого энтузиазма», которые испытывают его соотечественники перед всем иностранным. «Сегодня, — пишет Кирико, — мы видим, как у наших интеллектуалов, едва лишь в их присутствии провознесут имена Поля Валери, Клоделя или Жака, едва лишь они услышат разговор о *Marie Kuryle Frankaie*, о Пикассо или Кокто, как у них тут же перекатывают в горле от возбуждения и начинают дрожать челюсти, словно они страдают от малярии.

Чтобы дать представление о том, до какой степени любовь, точнее идеолопоклонство перед всем иностранным, может доходить сегодня у наших творцов, достаточно лишь рассказать о том, как несколько лет тому назад один из наших художников отправился в Париж — вкусить дух этой столицы стилистического бедствия и взглянуть на оригиналы “видеокров” Брака, Матисса и прочих производителей псевдоживописи в святилищах на *Rue de la Voctie*.

Однажды утром, будучи в Париже, наш художник прогуливался со своим итальянским другом, который жил на той самой *Rue de la Voctie* французской столицы уже несколько лет. Случилось так, что они встретили идущего куда-то Пикассо. Итальянец, живший в Париже, узнал Пикассо и остановился, чтобы представить своего друга знаменитому испанскому художнику. Когда наш живописец услышал имя Пикассо и понял, что господин, остановившийся поговорить с ними, действительно сам Пикассо во плоти и крови, его охватила дрожь и нервная судорога, он открыл рот, но не смог издать ни звука<sup>28</sup>. Короче говоря, по утверждению Кирико, чтобы привести в чувство почитателя мэтра, пришлось обратиться за помощью к врачу, и на следующий день для прогулки выбран был уже иной путь, дабы история не повторилась.

Учитывая склонность Кирико к мифотворчеству, эту курьезную историю вполне можно считать за плод его богатой фантазии. Однако если это и так, то вымысел этот содержит в себе известную мораль и вносит дополнительную краску в картину «провинциальной окрестности» испанского живописца.

- <sup>1</sup> Цит. по: Borgogno A. Bolchini // *Art Dossier*. Firenze, Aprile 1999. P. 46.
- <sup>2</sup> Цит. по: Pissarrovan J. Gli artisti italiani a Parigi // *Arte italiana recente 1900–1945*. Milano, 1989. P. 95.
- <sup>3</sup> Цит. по: Murray M.F. *Futurism: Art and Theory (1909–1915)*. Oxford, 1968. P. 105. Нынешние слова, кубистической правдой упрощая пластическую форму посредством отказа от воспронизведенной конкретности деталей и нолью-мелом с точки зрения обдуманного сложения свойств изображаемого предмета Соффичи сравнивает с фигурой геометрического свитасиса, основанной на пропуске одного из членов предложения, смысл которого, однако, легко восстанавливаем. Он, таким образом, одним из первых упоминает имя Малларме в связи с кубизмом и непосредственно Пикассо. Впоследствии это сравнение станет в известном смысле солидарно *opinio* художественной критики. В 1990-е годы к этой мысли вернется Ж. Кошто: «Своим совершенством Пикассо, как и Малларме, делает неизбежным поворот будущего гения к прозрачности» (*Жюль Ж. Портреты-воспоминания. Жюль / Пер. с франц. В. Кадышева и Н. Мавленюк М., 1985. С. 82*).
- <sup>4</sup> Цит. по: Cowling J, Mann J. *On Classic Ground. Picasso, Tardet, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*. Tate Gallery London, 1990. P. 167.
- <sup>5</sup> Модильяни Ж. Модильяни. Поэтика биографии // Амедео Модильяни. Жизнь художника. Мемуары. М., 1995. С. 55.
- <sup>6</sup> Там же. С. 55–56.
- <sup>7</sup> Жюль Ж. *Указ. соч.* С. 57.
- <sup>8</sup> Sabatò C. *Marinetti. Arte e vita futurista*. Roma, 1997. P. 118.
- <sup>9</sup> Цит. по: Murray M.F. *Op. cit.* P. 120.
- <sup>10</sup> Sabatò C. *Op. cit.* P. 119.
- <sup>11</sup> *Ibid.*
- <sup>12</sup> Соффичи Г. Автобиография Элиз Б. Токлас. Пикассо. Лондон в Америке. М., 2001. С. 166.
- <sup>13</sup> Severini G. *La vita di un pittore*. Milano, 1965. P. 114.
- <sup>14</sup> Арестович Ж.-М. Последняя жизнь Моннариаса в военную эпоху 1905–1930. М., 2000.
- <sup>15</sup> Цит. по: Cowling J, Mann J. *Op. cit.* P. 195.
- <sup>16</sup> Цит. по: Sabatò C. *Op. cit.* P. 145–146.
- <sup>17</sup> *Archivi del Futurismo*. Roma, 1978. Vol. 1. P. 261.
- <sup>18</sup> *Ibid.* P. 150.
- <sup>19</sup> Цит. по: Murray M.F. *Op. cit.* P. 110, 116. В 1916 году в «*Metacore de France*» Аполлинер опубликовал статью, в которой, забыв о своих прежних симпатиях, подвергает безжалостной критике последний футуристический манифест. Очерченную попытку итальянцев придать своей теории научный характер поэт определяет как «невозможную», «полностью абсурдную», «лишенную здравого смысла». Однако на страницах того же издания поэт признает, что Боччони «несомненно принадлежит к числу новаторов в области скульптуры» (цит. по: Pissarrovan J. *Op. cit.* P. 96, 97).
- <sup>20</sup> См. Sabatò C. *Op. cit.* По случаю же отъезда Северини с молодой женой в свадебное путешествие его соотечественники прямо на вокзал устроили представление, закончившееся публичным скандалом. Произведшее с юмором описал Аполлинер, чем глубоко обидел своего

итальянского колледжу, уже неоднократно страдавшего от нападков парижских друзей (см. *Alinari MF*, *Op.* 68).

<sup>12</sup> Свое участие в судьбе молодой четы Пикассо проявил при других, весьма печальных обстоятельствах. В 1916 году, когда Северини потерял своего недавно появившегося на свет сына, он будет в числе близких друзей, которые окажут супругам моральную поддержку и помощь (см. *Alinari G*, *Op.* 68).

<sup>13</sup> Цит. по *De'Amico MF*, *De Chirico e Savinio dalla metafisica al surrealismo // Arte italiana presente...*, P. 157.

<sup>14</sup> Цит. по *Bohn E*, *Metaphysics and Meaning: Apollinaire's Criticism of Giorgio de Chirico*, *Arts Magazine*, 1981, Vol. LV, P. 110–111.

<sup>15</sup> *Giuliano A*, *Вся жизнь*, М., 1990, С. 15.

<sup>16</sup> Цит. по *De Chirico*, *Gli anni trenta*, Catalogo a cura di Massimo di Carlo, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Verona, 1998, P. 256.

<sup>17</sup> Об истории портрета, связавшего славу печального пророчества по причине изображенной на нем Аполлинера младенца, указывавшей место ранения, полученного им на фронте лишь пару лет спустя, равно как и о характере взаимоотношений братьев Карриво с поэтом, мы писали специально. См. *Триковичева Е*, *Орфей и Дионисия (Питок Аполлинер, Джорджо де Карриво, Альберто Савиньо. Опыт группового портрета)* // *Журнал любителей искусства*, 1997, № 10–11, С. 77–82.

<sup>18</sup> *De Chirico G*, *The Memory*, New York, 1994, P. 65.

<sup>19</sup> *Ibid*, P. 214.

<sup>20</sup> *Ibid*, P. 71.

<sup>21</sup> *Ibid*, P. 170.

<sup>22</sup> *Ibid*, P. 117.

<sup>23</sup> *Ibid*, P. 71.

## ПАБЛО ПИКАССО ГЛАЗАМИ САЛЬВАДОРА ДАЛИ

Когда весной 1904 года в творчестве двадцатидвухлетнего испанца Пабло Пикассо, недавно обосновавшегося в Париже, начался переход к розовому периоду, в небольшом итальянском городке Фигерассе, расположенном неподалеку от границы с Францией, родился Сальвадор Дали. Ему, как и Пикассо, было суждено стать одной из самых примечательных фигур в искусстве XX столетия.

Дали принадлежал к следующему за Пикассо поколению художников. Для них, вступающих в искусство в начале 1920-х годов, основоположником кубизма был авторитетнейшим образом, пролагателем новых путей, образцом для подражания. Вместе с тем, Пикассо был одним из первых авангардистов, кто программно обратился к классическому наследию.

Время неоклассических увлечений Пикассо совпало с годами обучения Дали в Королевской Академии изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде. За четверть века до Дали в этой Академии обучался Пикассо, но он быстро разочаровался в том, что могли предложить ему преподаватели Академии, и покинул ее, не проучившись и года. Дали пробыл в Академии дольше — с 1922 по 1926 год, — но с большими перерывами, вызванными конфликтами с академическими властями и все более направленной самостоятельной работой, отвлекавшей его от учебы.

Хотя обучение в Академии оставалось традиционным, рутинным, вне стен Академии Дали начал прибегать к новейшим поискам современного искусства. С одной стороны, это были кубизм и футуризм, с другой — неоклассицизм. Порой же в его произведениях обнаруживается сочетание разных стилистических тенденций.

Заявив о себе как о подающем большие надежды молодом таланте, Дали устремляет свои взоры в сторону Парижа. Именно здесь — в столице современного искусства — уже обосно-

вались его соотечественники Пабло Пикассо, Хуан Грис, Жоан Миро. С ними, и особенно с прославленным Пикассо, мечтает встретиться начинающий живописец. В 1926 году это его желание осуществилось.

В своей автобиографической книге «Таинная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим» художник вспоминает: «...мы с сестрой и тетушкой побывали в Париже и провели там неделю. Всего-навсего неделю, но за этот короткий срок я успел сделать три важных дела: посетил Версаль, музей Гревин и Пикассо. К нему меня привел Мануэль Анхелес Ортега, галисийский художник-кубист, следовавший за Пикассо, своим учителем, шаг в шаг. Ортега дружил с Лоркой, который нас и познакомил.

В величайшем волнении, так, словно я удостоился аудиенции римского папы, в назначенный час я переступил порог дома художника.

— К вам я пришел раньше, чем в Лувр!

— И правильно сделали! — ответил Пикассо.

У меня была с собой небольшая, тщательно упакованная картина — «Девушка из Фигераса». Четверть часа, не меньше, Пикассо молча разглядывал ее. Потом мы поднялись к нему в мастерскую и два часа он показывал мне свои работы: выставлял прощальные холсты, расставлял их передо мной — еще, еще и еще. И, выставляя очередную картину, всякий раз бросал на меня такой яростный, злой и умный взгляд, что я невольно содрогался. И я в свой черед не промолвил ни слова. Но, спускаясь по лестнице, мы вдруг переглянулись. Пикассо спросил меня одним глазом:

— Уловили суть?

И я, тоже глазами, ответил:

— Суть уловили!

Итак, высочайшее, хотя и молчаливое, одобрение патриарха кубизма получено. Известно, что мемуары — вещь не очень-то достоверная, тем более это относится к мемуарам Дали, где реальные события соседствуют с воображаемыми и факты получают в высшей степени оригинальную субъективную трактовку. Правда, что касается визита Дали к Пикассо, то это реальность подтверждается другими свидетельствами, в частности воспоминаниями известного парижского фотографа Брасан, входившего в круг сюрреалистов и тесно сотрудничавшего с Пикассо и Дали. «Пикассо очень хорошо его принял, выказал горячий интерес к нему и его произведе-



ниям, — отвечал Брассан. — В течение некоторого времени после обустройства Дали в Париже Пикассо продолжал помогать ему, покровительствовать, представляя Герируде Стайн и другим»<sup>4</sup>.

В описанном эпизоде любопытно несколько моментов. Во-первых, стоит обратить внимание на то, что никакой словесной реакции Пикассо на картину Дали не последовало. Как бы ни хотелось молодому художнику услышать и передать потом другим похвальное суждение маститого мэтра, этого не произошло, хотя само по себе внимание, с которым Пикассо отнесся к его произведению, и длительная демонстрация собственных работ должны истолковываться как одобрение первых шагов молодого таланта. Во-вторых, примечательно, что Дали абсолютно ничего не говорит о картинах, которые ему показывал хозяин мастерской «Громидные холсты» — и все. Название своей работы Дали помнит и указывает<sup>5</sup>. А что за полотна показал ему Пикассо, в какой стилистике они написаны, какое впечатление произвели — об этом, как ни странно, нет ни слова. Складывается ощущение, что в описании визита к Пикассо для Дали важна лишь его собственная персона, его успех, а Пикассо, сколь бы велик он ни был, и его творения важны лишь в меру их высокого положения в современной художественной иерархии.

О своих встречах с Пикассо в последующие годы Дали, быстро вошедший в круг парижских сюрреалистов, пишет: «К Бретону я заходил не чаще трех раз в месяц, к Пикассо и Элюэру — два раза в неделю, к их ученикам — ни за что и никогда, зато на светских раутах, как уже было сказано, появлялся ежедневно»<sup>6</sup>. Подтверждений тому, что Дали бывал у Пикассо по два раза в неделю, нет. Скорее всего, желаемое выдается здесь за действительное, хотя в работах Дали 1920-х годов нетрудно найти определенные перекидки с Пикассо. Этого не скрывал и сам Дали, помещавший в своей книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали...» рисунок с надписью «Влияние Пикассо». Картина Дали «Лежащая женщина» (1926), к которой отсылает его более поздний рисунок, действительно имеет несомненное сходство с неоклассическими композициями Пикассо, например с «Женщинами, бегущими по пляжу» (1922) или «Женщина у источника» (1921). Влияние неоклассической стилистики характерно и для такой работы Дали, как «Венера и кундоло» (1925). А в ранних сюрреалистических произведениях Дали, например в композиции «Разлагающийся осел» (1928),

увлаиваются оттоловски пластическими приемами Пикассо, ведущими от позднего кубизма к сюрреализму в качестве примеров можно назвать его «Танец» (1925) и «Сидящую женщину» (1927). Впрочем, творения Пикассо, начиная с его кубистических работ, вдохновляли и других участников сюрреалистического движения. Подарком в 1925 г. Андре Бретон писал: «Сюрреализм, если брать его как линию поведения, не может не пройти там, где прошел или пройдет Пикассо»<sup>7</sup>.

Паряду с Пикассо истинником кубистических, неоклассических, а затем и сюрреалистических увлечений молодого Дали служило творчество и других парижских мастеров — Хуана Гриса, Джинно Северини, Жюан Миро, Макса Эрнста, Ива Тэнги.

В конце 1920-х годов Дали находит свою оригинальную, отличающую его от собратьев по кисти пластическую манеру. В таких работах, как «Мрачная игра» (1929) или «Постоянство памяти» (1931) он эффектно реализует свой вариант сюрреалистического метода, названного им позднее «параноидально-критической деятельностью». С этого времени Дали осознает, что его художественное кредо существенно иное, чем художественное кредо Пикассо. Отныне размышления Дали об искусстве, выдвигаемые им доктрина содержат скрытую или явную полемику с творческой позицией Пикассо. Формулируя свое кредо, Дали провозглашает: «Долой Рембо — да здравствует Раймон Руssel! Долой африканские штучки — да здравствует стиль "модерн"! Долой скульптуру! — Натюрморты обманка куда лучше! Нечего измышлять — подражайте!»<sup>8</sup>

Однако в первой половине 1930-х годов между Пикассо и Дали продолжают сохраняться вполне привлекательные отношения. Свидетельством тому сохранившийся в коллекции Пикассо рисунок Дали «Воспоминания о женщине-ребенке» (1931), вероятно тогда же подаренный автором своему старшему собрату по искусству<sup>9</sup>. По-видимому, исполнение в 1933 году Дали цикла иллюстраций к «Песням Мальдоротра-Лотреамона по заказу Альбера Сандра также не обошлось без рекомендации Пикассо. Известно и то, что деньги на первую поездку Дали в США были одолжены им у Пикассо.

Работа Дали в гравюрной мастерской Лакурьера, с которой сотрудничал и Пикассо, имела одним из следствий создание листа «Нижний труп» (1933–1934), соавторами которого стали оба испанских мастера. Этот уникальный, существующий в одном экземпляре оттиск хранится ныне в Музе

Пикассо в Париже. На нем выгравированы четыре притупленных сюрреалистических монстра, три изображены в манере Пикассо, один — в манере Дали. По словам Дали, гравюра делалась в излюбленном сюрреалистами жанре «изысканного трупа», когда соавторы попеременно трудились над композицией. «Дали — единственный живописец, с которым Пикассо желал сотрудничать, — утверждал с гордостью испанский сюрреалист. — Теперь это доказано, поскольку была обнаружена гравюра, которую мы делали вместе. Я изобразил женщину, передал гравированную доску ему, он добавил туда изображение стула, вернул ее мне, я нарисовал ему гадальную доску.»<sup>2</sup> Однако на поверку рассказ Дали оказался очередной легендой, созданной его богатым воображением. Детальным специалистом по графике Пикассо удалось выяснить, что на самом деле все происходило иначе. Испанский сюрреалист воспользовался офортом Пикассо «Три купальщицы» (19 мая 1933 года), с которого был сделан отпечаток таким образом, что между двумя фигурами появилось свободное место. Туда Дали и поместил своего персонажа. Предполагает, что этот отпечаток намеревался использовать как иллюстрацию П. Элюар<sup>3</sup>.

Для Дали середины 1930-х годов Пикассо остается предметом восхищения. В 1935 году молодой художник публикует посвященную Пикассо поэму, начинающуюся такими словами:

Феномен биологический  
и династический  
который составляет кубизм  
Пикассо  
был  
первым великим инстинктивным каннибализмом  
превосходящим экспериментальные амбиции  
современной математической  
физики.  
.  
Жизнь Пикассо  
законит еще не понятую  
полемическую остроту  
в соответствии с которой  
физическая психология  
снова пробует  
бредить во жной плоти  
и кровяной тьме  
в философию<sup>4</sup>.

В том же году в журнале «Тетради по искусству» Дали публикует текст, озаглавленный «Домашние туфли Пикассо»<sup>1</sup>, — своеобразное сюрреалистическое переложение новеллы автора XIX века. Взяв за основу текст Эдгар-Маллеа «Домашние туфли Сафо», Дали «современизирует» его, изменив имена персонажей и некоторые детали. В результате подобного применения параномально-критического метода к литературному произведению Дали удалось осуществить довольно эффективную мистификацию — редактором журнала К. Зервессом текст был воспринят как новое, оригинальное слово о Пикассо<sup>2</sup>.

Во второй половине 1930-х годов пути Дали и Пикассо начинают все более расходиться. Причиной отделения Пикассо от Дали стали не столько эстетические, сколько этические и политические разногласия, сделавшиеся особо заметными в годы гражданской войны в Испании. Когда судьба их родины поставила перед каждым из художников вопрос об определении своей общественно-политической позиции, то Пикассо и Дали ответили на него по-разному: Пикассо — «Франковой», гравюрами «Мечты и лова» Франко», где он недвусмысленно выступил против франкистского режима, Дали — картинами «Мягкая конструкция с вареной фасолью. Предчувствие гражданской войны» (1936) и «Зеленое каннибальство» (1936–1937), не выходящими за пределы симпатий или антипатий ни к одной из воюющих сторон. И чем дальше, тем больше расходились жизненные и гражданские позиции Пикассо и Дали.

Что до эстетических ориентаций, то с рубежа 1930–1940-х годов, когда Дали объявил себя наследником и продолжателем классических традиций старых европейских мастеров, его полемика с Пикассо стала еще более резкой. «Пикассо — вот полнок, противоположный Рафаэлю, — утверждает испанский сюрреалист. — Он столь же велик, но проклят. Проклят, раз обречен на плагиат, как вождь, кто восстает против традиции, крушит ее и топчет, недаром на всех его всегда лежит отблеск рабской ярости. Раб, он скован по рукам и ногам новаторством. В каждой работе Пикассо пытается сбросить цепи, но его тяготят и рисунок, и цвет, и композиция, и перспектива — все. И вместо того чтобы искать опору в недавнем прошлом, из которого сам он вышел, вместо того чтобы вернуться к традиции — живой крови реальности, он перебирает воспоминания о зрительных впечатлениях, и получается плагиат: то он списывает с верусских ваз, то у Тулуз-Лотре-

река, то копирует африканские маски, то Эзра. Вот она, *пандита ревизиорка*<sup>16</sup>.

В подобной критике Пикассо Дали не был оригинален, подобные суждения произносились и другими недоброжелателями великого испанца. Однако Дали свойственно особое отношение к Пикассо: порицая своего предшественника, полемизируя с ним, Дали постоянно говорит о его величии, гениальности, колоссальном влиянии на современное искусство. Многочисленные высказывания о Пикассо его младшего соотечественника обильно строятся по одной и той же схеме. Почти всегда Дали дает понять читателю или слушателю, что хорошо знает Пикассо, часто бывает у него, что тот повергает ему свои сокровенные мысли, делится с ним наблюдениями, дает советы. Дали всегда восхищен гением Пикассо, отмечает его колоссальный вклад в современное искусство, влияние на других художников. И только после этого он дает волю своему критическому, а то и просто завистливому отношению к испанскому мэтру.

Вот его характерное суждение: «Пикассо никогда не затратил времени на живопись, и он только наметил то, что будет разрабатывать годы и годы. В Пикассо заключено все, что должно было случиться в нашем веке с живописью. И оттого он торопился, набрасывал только первый черновик. Как-то он сказал мне, что в "Терезке" хотел бы прорисовать на конской шке все волоски — так, чтобы зритель ощутил запах конского пота, но не ушел. Другим дорисуют. А еще, помню, заметил: "Здесь нужен синий цвет, но у меня не было синей краски и я писал тем, что попало под руку — красным, а после исправил полотно синими дополнительными цветами, пока не добился ощущения синевы"<sup>17</sup>.

Тут же Дали рассуждает о вкусе во французском и испанском искусстве: «Испания, — утверждает он, — страна самого дурного в мире вкуса. При обилии талантов она предоставляет непревзойденные его образцы. Испания способна рождать таких гениев, как Гойа, как Пикассо. И провозвестия на свет пакость, до того невыслышаную, что она даже хороша. И потому я считаю, что дурной вкус плодотворен. Хороший же — ни наделенный французы — бесплоден. Пикассо — образец дурного вкуса. И Дали, ваш покорный слуга. Правда, есть еще Веласкес, чей вкус так безупречен, что искушает все наши промахи. Французы же губит хороший вкус — все выходит у них слишком сереньким, или слишком розовеньким»<sup>18</sup>.

А вот размышление о своеобразии особого испанского отношения к натуре, к ничем не приукрашенной правде жизни: «...полезно и даже просто необходимо, чтобы испанцы прорде нас с Пикассо время от времени появлялись в Париже, дабы дать возможность французам всецело увидеть сомнамбулическую кус натуральной, сырой правды»<sup>16</sup>.

Дали пишет о своих религиозных пристрастиях, и вновь появляется тень Пикассо: «Я — католик и каждый божий день молюсь за Пикассо. Предуражаю: пройдет еще каких-нибудь 12 лет (я на 12 лет запоздал), и Пикассо отречется от коммунизма и займется религиозной живописью. Ведь он в глубине души мистик»<sup>17</sup>.

Не забывает Дали и старых мастеров: «Я не преклонюсь ни перед кем. Я, лучший художник современности, — ничтожество в сравнении с Веласкесом. И не могу соперничать в знании с Леонардо да Винчи, ведь наука шагнула так далеко вперед, что всю ее теперь не постигнуть. Пикассо? Что б он там ни делал, вечно одно и то же. Это гениальный художник, первобытный, не-разумный. Не цельный гений, как Дали»<sup>18</sup>.

При чтении автобиографических книг испанского сюрреалиста возникает ощущение, что он с какой-то маниакальной настойчивостью вновь и вновь по самым разным поводам возвращается к фигуре своего великого предшественника и современника. Дали постоянно сравнивает себя и свое искусство с Пикассо и его творчеством: «Пикассо занимает исключительно уродство, меня же больше интересует красота»<sup>19</sup>. Или еще: «Без Веласкеса не было бы французского импрессионизма, без Пикассо и Гриса нет кубизма, без Миро и Дали нет ни сюрреализма, ни всего, что из него проистекло»<sup>20</sup>.

Иногда Дали категоричен и его слова звучат как суровый приговор: «За всю свою жизнь художника Пикассо делал только проекты... Единственное, что ему не удавалось сделать, — это настоящей картины. Ни одного шедевра!»<sup>21</sup> А вот как Дали отвечает на вопрос, является ли он в данное время лучшим художником в мире: «Думаю, что есть более одаренные художники, чем я, например Пикассо. Но его творчество негативно, и если бы он сегодня умер, он бы не оставил после себя произведения, сравнимого с моей "Мадонной" или "Коронной хлеба". Он мог сделать что-нибудь лучше меня, но он не захотел. Он предпочел работать в других сферах и создавать авангардистские произведения искусства»<sup>22</sup>.

Но иногда — правда, редко — Дали шедр и готов признать превосходство Пикассо: «Дали — не великий художник. Титул этот по праву принадлежит Пикассо. За ним идет Миро и только после»<sup>17</sup>.

Будучи гордым приверженцем идей Фрейда, Дали ссылался на его учение о подсознательном, объясняя свои поступки, желания, словные взаимоотношения с окружающим. Но, копясь с наслаждением в своих многочисленных комплексах, испанский сюрреалист забывает упомянуть об одном из них, и весьма существенном — «комплексе Пикассо». Что бы ни делал Дали, он всегда ощущал себя в тени своего великого соотечественника, и если в 1920–1930-е годы мирился с этим, то позднее начал с маниакальной настойчивостью претендовать на звание первого, самого великого, самого известного живописца современности.

Впрочем, Дали считал, что в битве против Пикассо скрывается его признание основоположника кубизма своим отцом в искусстве. В книге «Дневник гения», изданной в Париже в 1964 году, Дали пишет о себе: «Я сын Вильгельма Телля, превративший в золотой светок то двусмысленное «каминьяльское» яблоко, которое отдал мюнх, Андре Бретон и Пабло Пикассо, поочередно в опасном равновесии прикладывали у меня на голову»<sup>18</sup>.

В этой же книге Дали пускается в пространный пассаж о своих «родственных» связях с Пикассо. Текст столь любопытен, что заслуживает пространной цитаты: «Пробудившись ото сна, целую ухо Галы, дабы кончиком языка почувствовать рельеф крошечного буторка, расположенного на мочке. И тотчас же ощущаю, как вся слона наскавом пронитывается вусом Пикассо. У Пикассо, самого живого человека из всех, кого мне довелось когда-нибудь знать, есть родинка на мочке левого уха. Эта родинка, оттенка скорее оливкового, чем золотистого, и почти совсем плоская, находится на том же самом месте, что и у моей жены Галы. Ее можно рассматривать как точную репродукцию. Часто, думая о Пикассо, в ласкане этот малюсенький буторочек в уголке левой мочки Галы. А это случается нередко, ведь Пикассо — человек, о котором после своего отца я думаю чаще всего. Оба они, каждый по-своему, играют в моей жизни роль Вильгельма Телля. Ведь это против их авторитета и без всяких колебаний героически восстал еще в самом юном отрочестве. <—> Испания всегда имела честь представлять миру самые возвышенные и самые неистовые

контрасты. В XX веке все эти контрасты обрели воплощение в двух личностях, Пабло Пикассо и нашем покорном слуге. Существуют два важнейших события, которые могут произойти в жизни современного художника:

1. Быть испанцем;
2. Зваться Галí Сальвадором Дали.

Случилось, что мне выпало и то, и другое. Как на то указывает мое собственное имя Сальвадор, я предназначен самой судьбою не более не менее как спасти современную живопись от лениности и злоса. Фамилия же моя, Дали, по-каталонски означает "желанник", и вот у меня есть Галí. Конечно, и Пикассо тоже испанец, но от Галí ему досталась одна лишь биологическая тень на краю уха, да и зовется он всего только Пабло, так же как Пабло Казалье, как Папы, иначе говоря, такое имя может носить кто попало<sup>17</sup>.

Итак, для Сальвадора Дали даже родника на мочке уха Пикассо видится конней следной родника Галí. Пикассо — котрени, он — котва. И в искусстве, и в жизни он представляет собой отражение чего-то — не устает повторить испанский сюрреалист.

В то время как у Дали можно найти целую коллекцию самых разных суждений о Пикассо, у Пикассо, кажется, нет ни одного высказывания о Дали, хотя некоторых своих современников он нередко упоминает в беседах с друзьями или в интервью. Безусловно, это не могло не раздражать Дали и почитателей его таланта. Один из самых горячих и искренних поклонников испанского сюрреализма, неутомимый пропагандист его искусства, организатор первого в мире Музея Дали в Кинкельде Рейнолдс Морз с сожалением писал: «Нужно отметить, что большинство комментаторов Пикассо, таких, как Роланд Пенроу, Сабартес и сотни других НИКОГДА не упоминают имени Дали. Только одна книга, "Пикассо и компания" фотографа Брассан, обладает достаточно широкой перспективой, чтобы включить несколько упоминавший Дали<sup>18</sup>.

Любопытно, что в архиве Пикассо сохранились двадцать восемь посланий Дали, начиная с письма 1927 года, содержащего несколько фотографий произведений, исполненных молодым художником, и кончая 1970-м (во время пребывания в США с 1949 по 1948 год переписка прерывается). В письме от 17 октября 1949 года Дали пишет: «Спасибо, спасибо, Вашим цельным и ретивым исперийским теннем вы



убили Бутро, а также и особенно все современное искусство! Теперь можно начинать писать заново»<sup>1</sup>. В письмах Дали неоднократно предлагал Пикассо встретиться, а также повторял фразу, которую тот когда-то сказал ему: «В школе — ни женщин, ни улиток». Но ответа он так никогда не получил. Молчание Пикассо Дали объяснял так: «Пикассо никогда не отвечал мне, но я знал, что он ценил мою сегодняшнюю открытку и мое воспоминание. Но его окружение отдавало нас. Если бы он мне ответил, это бы сочли предательством. Он был улитком своей политической системы»<sup>2</sup>.

Начиная с времени гражданской войны в Испании политические взгляды Пикассо и Дали все больше разошлись. Пикассо они привели во Французскую коммунистическую партию, в ряды борцов за мир, Дали — в ряды активных сторонников диктатуры Франко. Выступая в 1951 году в «Театро Марии Бергеро» в Мадриде с речью «Пикассо и я», Дали начал свою речь с констатации главных различий между ним и его соотечественником:

Пикассо испанец  
 Я тоже  
 Пикассо гений  
 Я тоже  
 Пикассо около 72 лет  
 А мне около 48  
 Пикассо известен во всем мире  
 Я тоже  
 Пикассо коммунист  
 Я нет<sup>3</sup>.

Полемизировать с эксцентричными парадоксами Дали и доказывать оригинальность и эпохальное значение творений Пикассо было бы излишним. Что же касается Дали, в 1920–1930-е годы несомненно внесшего весомый и своеобразный вклад в искусство XX столетия, то по отношению к Пикассо, к сравнению с которым постоянно стремился испанский сюрреалист, он оказывается всего лишь «окрестностью».

<sup>1</sup> Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всем прочем / Пер. Н. Малановской. М., 1996. С. 166–167.

<sup>2</sup> *Dalí and Conversations avec Picasso*. Paris, 1964. P. 43.

<sup>3</sup> Правда, исследователи спорят, какая именно из картин Дали, изображавшая его сестру, была показана Пикассо (*Salvador Dalí: A Picasso collection*. Paris, 1998. P. 92).

<sup>1</sup> Дали С. Указ. соф. С. 299.

<sup>2</sup> Bontas A. Le surréalisme et la peinture. Paris, 1965. P. 5.

<sup>3</sup> Дали С. Указ. соф. С. 211.

<sup>4</sup> Seckel-Klein H. Picasso collectionneur. Paris, 1998. P. 92-93.

<sup>5</sup> Gomez de la Serna E. Dalí. Madrid, 1977. P. 204. (Цит. по: Seckel-Klein H. Picasso collectionneur. P. 93-94).

<sup>6</sup> Seckel-Klein H. Op. cit. P. 92-94.

<sup>7</sup> Дали С. Дневник одного гения / Пер. Н. Захаровой. М., 1991. С. 258.

<sup>8</sup> Dalí S. Les paranoïas de Picasso // Cahiers d'art. 1955. № 7-10. P. 208-212.

<sup>9</sup> Тезисы Дали и Захар-Малова воспроизведены во втором томе каталога ретроспективной выставки Дали в Национальном музее современного искусства в Центре Жоржа Помпиду (Salvador Dalí. Contemporain. 1920-1980. La vie publique de Salvador Dalí. Paris, 1980. P. 52-54).

<sup>10</sup> Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали. С. 134-135.

<sup>11</sup> Там же. С. 382.

<sup>12</sup> Там же. С. 381.

<sup>13</sup> Дали С. Дневник одного гения. С. 156.

<sup>14</sup> Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали. С. 384.

<sup>15</sup> Там же. С. 382.

<sup>16</sup> Там же. С. 384.

<sup>17</sup> Там же. С. 415.

<sup>18</sup> Цит. по: Seckel-Klein H. Op. cit. P. 94-95.

<sup>19</sup> Morse AE. Pablo Picasso — Salvador Dalí. A preliminary study in their similarities and contrasts. Cleveland, 1975. P. 5.

<sup>20</sup> Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали. С. 384.

<sup>21</sup> Дали С. Дневник одного гения. С. 72.

<sup>22</sup> Там же. С. 182-183.

<sup>23</sup> Morse AE. Op. cit. P. 34.

<sup>24</sup> Цит. по: Seckel-Klein H. Op. cit. P. 96.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Цит. по: Morse AE. Op. cit. P. 54.

## АПОЛЛИНЕР В ПОЛЕ ПРИТЯЖЕНИЯ ПИКАССО

В XX столетии поэзия и живопись соединились несравненно более крепкими узлами, чем в века предшествующие. К сфере авангарда такая закономерность относится в первую очередь. Это тем более поражает, что живопись все реальнее уходит от «содержания», которое могло бы быть выражено в слове — связь между образом, запечатленным словом и красками, становится от этого словно еще более необходимой. Данную теоретическую проблему можно исследовать и в глобальном масштабе, и направляя внимание на отдельные творческие «пары». Среди подобных примеров едва ли не самым впечатляющим является творческое общение Пьера Аполлинера и Пабло Пикассо.

Жан Кокто определил этот союз так: «Имена Аполлинера и Пикассо неразделимы. Никто не рисует лучше Пикассо. Никто не писал лучше Аполлинера»<sup>1</sup>.

Творческое взаимодействие этих ярчайших творческих дарований имело свои странности, нараставшие на разных уровнях — и при личностных контактах, и при обращении поэта к творчеству художника, а художника к творчеству поэта, и при попытках двигаться в русле совместных творческих проектов, и в самой логике аполлинеровских определений специфики «нового духа», образом для которого были для него (своеобразно, однако, им интерпретируемый) открыты Пикассо.

С 1905 по 1918 год друзья почти неразлучны. Вышедшая недавно переписка двух мастров<sup>2</sup>, вроде бы не прибавляя совсем неожиданных фактов, поражает напряженной эмоциональной атмосферой: друзьям хочется постоянно общаться друг с другом, каждый обижается, если другой проявляет недоброту или небрежение. Конечно, поскольку друзья часто встречались, да и не отвечались бережливым отношением к эпистолярным документам, лезут в переписку —

масса. Пикассо пишет чаще и журит Аполлинера за долгое молчание; Аполлинеру, получающему послания Пикассо, они кажутся слишком краткими; иногда это и впрямь лишь рисунки, но почти всегда со смыслом, а Аполлинер, выбирая розовые и голубые тона почтовой открытки, тоже вполне красноречив. Замыслами и впечатлениями охотнее делится Аполлинер. Он же выступает инициатором совместных проектов. Кроме первого Пикассо предложил перевести в четыре руки одну из «Назидательных новелл» Сервантеса, Пикассо называет этот текст «самым оригинальным во всей испанской литературе», ценя словесную вязь за бесчисленное количество каламбуров, искрометную игру слов. План этот всплывал несколько раз на протяжении десятилетия, но так и ушел в песок.

Вскоре, в 1916 году, с просьбой о сотрудничестве обратился Аполлинер. Он ждал, что Пикассо сделает гравюры для его «Вестария». Пикассо с восторгом соглашается, но тинет, тинет. Книга вышла в отличном оформлении Рауля Дюффи, но, как ни странно, оставила Аполлинера неудовлетворенным. Пикассо он сухо сообщает: «Вестарий выходит на днях с этикеткой итуконтинами Дюффи».

В 1917 году Аполлинер снова обращается к Пикассо с предложением поучаствовать в создании «маленькой поэтической книжечки, которую я хочу сделать по-новому» (речь шла, скорее всего, о «*Vitalité intellectuelle amovible*»); Пикассо обещает высказать оферту. Напоминания повисли в воздухе, книгу проиллюстрировал Андре Рукейр. Вскоре, летом 1918 года, не показывая обиды, Аполлинер сообщает, что собирается создать серию «Од», и добавляет «...которые ты проиллюстрируешь». Пикассо отказывается, как обычно, без проведения: «Мы обязательно сделаем с тобой эту книжку "Од", о которой ты говоришь». В контрасте между «ты проиллюстрируешь» и «мы сделаем» угадывается один из мотивов творческих неувстреч Пикассо и Аполлинера. Аполлинер вполне самостоятелен и просит «проиллюстрировать» то, что у него почти готово. Пикассо перегружен планами, он согласен приняться за общий проект, но *обидой* — так, чтобы беседовать, обсуждать, обидаться, спорить. В идеале. В реальности — ретив жизни задает иные правила. И все-таки для этой «книжечки» Пикассо начинает рисовать (и отправляет Аполлинеру в Бретань) рисунки спинозаванных птиц; Аполлинер шлет ему стихотворные строки, где повторяется мотив птицы.

Последний совместный проект возникает на базе статей, написанных к тому времени уже Аполлинером о Пикассо. Аполлинер настроился на беседу, интервью... И она началась. Сохранились страницы-автографы невышедшей книги. (Хранятся в Литературной библиотеке Жака Друс, в Париже.)

Существовали ли для не-встреч общих творческих проектов более глубокие причины? Похоже, что нет, коимное тяготение было постоянным и даже болезненным, если один из друзей медлил. Но если сопоставить эстетические направления поэтов и художника, тут тантис немало загадок, раздумывая которые приходишь к выводу, что именно Пикассо инициировал рынок вперед, неожиданные повороты, увлекал к чему-то необычному. Аполлинера поражала постоянная неудовлетворенность Пикассо, его желание все время что-то искать. Ему хотелось не отставать в этом новаторском порыве.

С 1905 по 1918 год друзья были почти неразлучны. Интересно, что в Записках книжках Пикассо 1906 года (он проводит лето в Каталонии) постоянно мелькает имя Аполлинера — несколько раз записан его адрес, на полях — шариковые рисунки-портреты и прочие пометы, заставлявшие исследователей говорить о сильном впечатлении, которое произвело на художника знакомство с поэтом.

Пикассо охотно иллюстрирует книги Аполлинера, включает строфу из его «Времен года» в свою монументальную фреску «Фундаменты», выполненную в Вилларрице, на вилле Евгения Зрагуранд. Его перу принадлежат знаменитые теперь портреты Аполлинера и бесчисленные дружеские шаржи: в костюме академика, в одежде папы римского, в военной форме возле пушки, для своего друга Пикассо сделал очень выразительный, тоже шуточный эскиз — одним словом, карикав Пикассо почти не расставался с образом Аполлинера, до самой кончины поэта. (А позднее не расставался с проектом памятника Аполлинеру<sup>6</sup>.) В стихах Аполлинера ассоциации с полотнами Пикассо встречаются очень часто. Пикассо он посвящает «Обручение», «Акробатов», «Сунеран», «Облачный прощанье». Причем бродячие актеры у Аполлинера заступают, как и у Пикассо, в моменты не столько праздника выступления, сколько будничной усталости, когда идут они «вдоль по равнине, вдоль садов, минуя кров постоялых дворов, по широким аллеям от зари до заката», княжество ремесла поделенно от «работы, полнотой потом». Как свидетельствуют документы, замечательные совместные проекты так и не

увидели свет. Но, по сути, с 1905 по 1918 год друзья творили все равно «совместно»: встречи частые, беседы увлекательные, суждения откровенные. И постоянная погруженность в творчество, постоянный интерес к тому, чем живет современное искусство — французское, испанское, русское..

В отличие от Пикассо, который всегда подчеркивал, что он испанец, хотя именно Франция необходима ему для творчества<sup>1</sup>, Аполлинер, напротив, болезненно переживал отсутствие французского гражданства (оно было им получено совсем незадолго до ранения на фронте), всегда повторял, что чувствует себя французом, и не раз ставил Францию как страну, чей уклад с наибольшей полнотой соответствует его представлениям о чести, достоинстве и правах человеческой личности. Так или иначе, Франция была для обоих самым «лакомым» местом для полета творческого воображения.

Художник и поэт повели своих невест и венцу почти одновременно, но, кажется, и в те дни думали больше о творчестве, о работе.. Теперь, когда опубликована перстиска между друзьями, становится слишком очевидным, как мало придавали они значения самому моменту обретения документа о законном браке. Пикассо был свидетелем на бракосочетании у Аполлинера, Аполлинер у Пикассо. Но сообщение об этом событии каждый из них получал от друга как бы между прочим, меж иных, «более важных» дел, причем в самую последнюю минуту, когда даже неужно, успеет ли назначенный в свидетели получить такую просьбу: «Я женюсь в четверг, ты мой свидетель, будь в марии 7-го округа на ул. Гревель. Это рядом с улицей Бельвюсс, в 10.30, в зале бракосочетаний, ответь, согласен ли ты. Ждем тебя с твоей невестой, будем закрывать все вместе после религиозной церемонии, которая состоится в церкви Св. Фомы Аквинского». Пабло к «четвергу» успел. А вот Гийому он сообщил о необходимости быть свидетелем с еще большим опозданием. В письмах к Аполлинеру от 2-го и 7-го Пикассо зовит совсем дружными заботами — он уезжает в Биарриц работать, надо собрать и погрузить необходимые для работы материалы.. Записка, которой Пикассо первый раз извещает друга о бракосочетании, утеряна, но уже 8 июля Пикассо «напоминает»: «Ты должен был получить мое письмо, я просил тебя быть в марии 7-го округа в 5 часов утра, во вторник. Я хотел бы знать, сможешь ли ты прийти. Если что-нибудь помешает тебе, скажи мне, чтобы я успел найти на завтра другого свидетеля». «Помешало» неположение

письма в день отправления, как надеялся Пикассо, и невозможность, соответственно, ответить. Церемонии пришлось в последний момент перенести на пятницу. Кроме регистрации в мэрии Ольги восточки и на венчании в эвклиновом русском соборе на улице Дарю. В этом обмене краткими письмами-своидами очевидны две закономерности: ни Пикассо, ни Аполлинер не сомневаются, что согласие на роль свидетеля будет обязательно получено — верность дружбе и полная уверенность в том, что друг не подведет, — одна из констант взаимоотношений поэта и художника в течение всей жизни. Но очевидно и другое: сам акт оформления брака так безразличен обоим, что ни порадовать этой вестью заранее, ни обсудить детали, ни согласовать с другом удобное для него время даже не приходит в голову. Похоже, что в мэрию и в церковь они просто «зашли», с трудом освободив время от действительно важных и увлекательных дел.

Аполлинеру оставалось жить всего четыре месяца. Пабло уже без него узнал и мед и горечь «русского» темперамента у себя дома. Однако дружба со Справинским, Миссином, Лифарем, а уж тем более с русскими художниками, выставившимися в Париже, не прерывалась. Если, получив приглашение писать декорации для «Парада», Пикассо еще раздумывает, то второе предложение — послатъ с Дителевым в Лондон ставить «Tricote», фольклорный балет из истории Андалусии XVIII века — он принял сразу: был там и декоратором, и костюмером, и даже... визажистом. Растролоши Пикассо к себе и С.И. Шукин, так увлекшийся его живописью, что после приобретенной в 1909 году первой картины («Дамы с веером») стал, по воспоминаниям подруги Пикассо Фернанды Ольмье, самым азартным и «верным из коллекционеров», который к тому же никогда не торговался, в отличие от Канвейлера или Сато. Многочисленные зарисовки и дружеские шаржи Пикассо на Дителева, Шукина, Бакста, Справинского свидетельствуют о тесном общении, частых встречах, симпатии, интересе.

Недавно обнаружены интересные свидетельства контактов Пикассо с Мейерхольдом (уже позднее, в 1920–1930-е годы). В парижском Музее Пикассо найдены письма Мейерхольда и Зинаиды Райх, из которых ясно, что они встречались, что Мейерхольдов посещала дом Пикассо в Ольге, что Пикассо присутствовала на «Февзоре» во время парижских гастролей труппы Мейерхольда, Пикассо получила через Мейерхольда приглашение на Олимпиаду революционных теат-

ров в Москве. Больше того, Мейерхольд вынашивал замысел привлечь Пикассо к оформлению «Гамлета», о постановке которого он мечтал до последнего дня жизни. И хотя проект сотрудничества реализован не был, сам факт участия Пикассо в обсуждении такой идеи дает дополнительное свидетельство его открытости по отношению к русскому искусству.

Вообще Пикассо с самого переезда в Париж тянуло к поэтам, музыкантам, хореографам, режиссерам. Он словно подсознательно ощущал, что в XX веке синтез искусств гораздо необходимее, чем раньше, а постоянное опасение, что он может показаться малообразованным, побуждало Пикассо стараться извлекать пользу из контактов с представителями разных искусств. Еще в первые годы, на Монмартре, Пикассо, обрета домашний очаг с Фернандой Оливье, стал бегать, как он сам шуточно объяснял, «уже не за девушками, а за поэтами». Завершив одну полотно, перед началом новой работы он спешил к поэтам, «как рыбак спешит к женщинам — обманной любовью, желанием понять и что-то получить». Дружба с Аполлинером была одной яркой страницей его «поэтического» периода. Аполлинер тоже потянуло на Монмартр не случайно — он чувствовал, что в среде художников получает «цветание» для полетов своей фантазии, для своих концептуальных выводов. Именно под влиянием полотен Робера Делона Пайом пишет свое стихотворение «Окия», открывающее не просто альбом-каталог выставки Делона, но и новую страницу поэзии (вместе со знаменитой «Зонной») самого Аполлинера. Стихотворение «Окия» — как бы кадры выключенного коором, но не из гуши окружающего (как в «Зонне»), а с живописной поверхностью, выдающей читателю метафизическую глубину, — «руки как пауки ткали нити томчайского света», башни, оборачиваются колодами, колоды площадями. Быстрая смена красок — зеленое, красное, желтое, фиолетовое — то подавляет, ввергает в отчаяние, то «раскрывается как апельсин на дереве света».

Серия опубликованных писем Аполлинера к Соне и Роберу Делоне имеет оттенок самых теплых дружеских отношений, не ограниченных эстетической близостью.

Влияние многочисленных художников, добрых его знакомых, в разные моменты ощущимо в творчестве Аполлинера, влияние Пикассо — благодаря непрерывавшейся дружбе и душевной близости — было постоянным.

Пайом темного Пайома побаивался, стеснительный образованностью последнего, но одновременно чувствовал несодо-



лимое притяжение. Сам Пикассо считал, что главной причиной притяжения была собственная обоим непредсказуемость, жажда изменений.

Аполлинер вслед за Пикассо соотню повторил бы, что творческая личность, «не восстающая постоянно против движущих в ней *а priori*, для искусства повторна», он писал о колесе, которое пришлось придумать, чтобы «воспроизвести» функцию ноги, а Пикассо подчеркивал, что «надо не запечатлеть движение, а опередить его» — формулы, почти идентичные, выдвигающие неодолимую для обоих потребность: «Не могу молчать. Не могу не писать, рисовать иначе, чем вчера...» Для Аполлинера, как и для Пикассо, непреложной истиной была *совместимость, смысловая* возникающей в творчестве новизны. «Я не вижу, — многократно повторил Пикассо, — в наложку». Поясняя, почему Сезанн и Ван Гог смогли произвести революцию в живописи, Пикассо давал свое видение любого стремления к новизне: эти художники, его кумиры, просто «хотели нарисовать то, что они видели...» Прекрасное возникло из невозможности для них нарисовать это иначе, чем у них получилось. Именно поэтому они стали Сезанном, Ван Гогом...»

Аполлинер тоже не раз аргументировал естественность отношений творца с «культурой». В спонтанно-обновляющемся взгляде на окружающее и заключается для Аполлинера великая миссия поэтов и художников. Их величие именно в том, «что они беспрестанно обновляют ту внешность, которую получает природа в глазах людей. Без поэтов, без художников людям быстро бы наскучила монотонность природы. То возвышенное представление, которое они имеют о мире, упало бы вниз с головокружительной быстротой. Кажущийся порядок природы <...> тотчас бы растворился в хаосе. Поэты и художники согласно определяют очертания своей эпохи, и будущее покорно подчиняется их суждениям». Все «необычное» Аполлинер одновременно хотел видеть «простым» (единство, восхитившее его, например, в поэзии Макса Жакоба); убежденный в том, что «труды и дни поэта должны быть постоянным творением заново, отказом от прежнего», Аполлинер, как и Пикассо, считал, что подобное «творение заново» может происходить только в вольном, естественном режиме, без долговой обязанности что-то «выдумать», противопоставляя себя другим. При такой спонтанной встрече с новизной предлагались одинаково ценными и призрачными, фантазматори-

ческие образы, и совсем бессмысловатые картины. К этой мысли Аполлинер возвращался не раз: «Нужно быть естественным, не боясь ни фантомов, ни слишком простых вещей».

Интерес к таким протисполженным, как будто неотнесенным, феноменным парадоксальным образом проявляется в суждениях Аполлинера о кругу его чтения. Среди его предпочтений (с юности) Вийон, Расин, Лафонтен, но одновременно и американские сериальные массовые романы о Буффало Билле, Пике Картере... Причем написанное им самим он тоже хотел бы ориентировать на читателя отнюдь не рафинированного, узкого. «Народный» вкус он отнюдь не отождествляет с примитивом. Резко критикуя Шарля Пегги за — как ему кажется — пустоту и излишнюю легкость, Аполлинер берет в качестве свидетеля «народ», который «как раз любит вещи одновременно более туманные и более серьезные, более приятные, более точные» — снова в рассуждении поэта объединены «прзрачность» и безмакутность.

Собственно, и поэзия Аполлинера соткана из столь же разных нитей. Наряду с нарушающими привычное пространство поэзии «Зоней» и «Словами», — нежные, лирические, с эстетическим оттенком миниатюры, где любовные мотивы гармонично персплетаются с пейзажными. Характерно, что французские критики, писавшие о поэзии Аполлинера, довольно четко делились на тех, кто видел в нем великолепного лирика, сломавшего себе голос «Зоней», и тех, кто Аполлинера-лирика числил по ведомству преодолеваемой традиции, полагая, что истинным поэтом стал лишь автор «Зоны», «Музыканта на Сен-Мерри», «Виноградяра из Шапельни», «Кортежа»... А сила Аполлинера-поэта как раз в естественном соединении разных голосов, поддерживавших друг друга, то сливающихся, то расходившихся все дальше. Можно найти параллель такому совмещению в живописи Пикассо, который не столько «переходил» от голубого, розового периодов к кубистическим эпохам, а потом, например, к неоклассицистическому стилю, сколько обращался — по воле внутренней потребности — попеременно к разным манерам, не считая их антагонистическими<sup>1</sup>.

Слушая Аполлинера, Пикассо не все понимал, но нередко пронизательно замечал, что друг, теоретик нового искусства, сам себе противоречит или, во всяком случае, меняет направление своих указаний. Гийом, со своей стороны, по мнению Пикассо, тоже не всегда угадывал, куда, по какому новому дорожке собирается двигаться мысль художника. Так или иначе, оба

действительно были непредсказуемы и страстно увлечены всем новым. Но обликела поэта и художника не только страсть к новизнам, но и — как ни странно это звучит применительно к провозвестникам нового языка литературы и живописи — доверие к традициям.

Пикассо старательно изучал мастерство своих предшественников, высоко ценил Пуссена, Лепера, Сурбарана, а из близких по времени и уже предвещавших новый стиль живописи — Сезанна и Ван Гога. Специалисты находят в некоторых полотнах Пикассо (например, «Радость жизни», 1946) парафразы из Пуссена, Мане. Пикассо считал, что мощь идей художника должна проявляться с первых мазков — этим в его восприятии Сезанн выгодно отличался от Тинторетто. Первые прикосновения кисти задают тон форме, а Пикассо всегда подчеркивал, что в искусстве главное — именно форма. Поэтому, оспаривая определение кубизма как «переходного искусства», Пикассо настаивал на его вечном продолжении, так как, выдвинув на первый план заботу о форме, кубизм определил путь живописи XX века, даже если она не использовала кубистических углов и смещений. Ведь в живописи важно не просто очертания объекта, но «и освещение, и пластическая концепция», художник, достойный этого имени, будет стремиться подняться с первой ступени пластической выразительности (когда яблочно обозначается линией круга) выше, доверившись своей способности увидеть и запечатлеть что-то в незадуманном ракурсе<sup>6</sup>.

Сuccинктнее говоря в течение всей своей жизни о ценности урока предшественников, Пикассо отвергал деление на искусство прошлого и современное. Произведение искусства всегда — в настоящем: если оно не ощущается как современное, значит, оно мертво, давнее может быть куда живее родившегося только что. А может остаться лишь страницей истории, не задававшей эмоций сегодняшнему зрителю. Просто преклонение перед традицией вовсе не свойственно Пикассо, он весьма произволен в определении, что необходимо сегодня, а что оставляет равнодушным. Так, отворачиваясь от живописного «экзотизма» (его термин), художник не отрицал внутреннего контакта с искусством Китая, Персии, Японии. Но буквально влюбился в африканскую скульптуру. Ценил ацтекское искусство за чувство меры, он сказал, что проявление этой меры в некоторых произведениях, родившихся в Гречии, задает слишком «механистический ритм, нарушающий пропорции»<sup>7</sup>.

Известно, что Пикассо выражал свои суждения об искусстве эфористически, позитивно, не предлагая стройной системы. Аполлинер, напротив, брал на себя ответственность быть теоретиком рождающегося нового художественного языка — за что Пикассо безмерно его уважал. В размышлениях Аполлинера это уважение к традиции звучит еще определеннее, порой даже вступая в какой-то внутренний конфликт с основной перспективой, столь активно защищаемой им, на обновлении художественной манеры. Двухсторонность исканий Аполлинера у нас отмечалась уже в первых серьезных исследованиях, ему посвященных<sup>11</sup>. Его знаменитый манифест «Новое сознание и поэты» содержал напоминания, предостережения, вроде бы явно идущие вразрез с провозглашенной необходимостью обновлять язык не менее решительно, чем обновляется движение при заезде ноги колесом. Аполлинер мог сказать «наших друзей футуристов» (одноименная статья в журнале «Сюрре де Пари» от 15 февраля 1914 года) и тут же советовать «привыкнуть к жизни, как романисты XIX века, которые таким образом высоко поднимали свое искусство», сожалеть об упадке романа, который «начался именно тогда, когда писатели перестали наблюдать правду окружающей жизни». Пожалуй, мало найдется новаторов среди представителей авангардных течений, которые бы с таким доверием и уважением говорили о классической литературе XIX столетия, как Аполлинер, или о канонических предшественниках — как Пикассо.

И хотя Пикассо настаивал на приоритете формы, он отнюдь не сводил ее к сумме технических приемов. А его знаменитый ответ на вопрос, необходима ли художнику современная техника, звучал для многих отчаянных сторонников авангардной догмы почти парадоксально: «Да, нужна, но при условии, что ею овладеешь настолько, что она исчезает. Техникой владеть очень важно, потому что тогда она сама делает свое дело, а ты можешь делать свое». Для некоторых новаторов, предлагавших выдвинуть на первый план прием, техническое новшество, такая посылка об «исчезновении» следов техники по проведению искусства казалась каким-то чудачеством. Пикассо же в этом был верен себе. Как и в отказе подтверждать, что он «экспериментирует»: «Никогда, — повторил художник, — я не делал опытов, не экспериментировал. <...> Просто новые мотивы неизбежно требовали и новых методов»<sup>12</sup>.

Если друзья — Аполлинер и Пикассо — буйствовали, то, скорее, против чрезмерной преданности традиции, будучи уве-

ренными, что идти вперед — значит не повторять, но обязательно создавать что-то еще не существовавшее. Оба знали себе цену, осознавали свою роль в движении искусства к новым рубежам (Пикассо, например, с задором провозглашал: «Тенор, бывший нотой выше, чем обозначено в партитуре, — это я!»). Аполлинер тоже не раз бросал фразы, которые подкрепляла, что рядом с собой, в современности, он конкурентов не видит. Но при такой высокой самооценке интерес Аполлинера и Пикассо к тому, что рождается в искусстве в данный момент, был неутоленным. А поскольку в европейском искусстве отнюдь не последнюю роль играло в начале XX века искусство русское, направление интереса определялось вполне естественно.

Аполлинер сам рассказывал, что в среде русских парижских художников его имел именно Пикассо. Пикассо сотрудничал с русским балетом при постановке «Парады» и «Tricome». Аполлинер незадолго до смерти начал работать над либретто для оперы-буфф «Казанова», включенной в план выступлений русской труппы. Остубликованная в Италии статья «Аполлинер и русский авангард»<sup>17</sup> подтверждает факт тесного общения и Аполлинера, и Пикассо с русскими деятелями искусства. Известно, что Аполлинер писал другу в Италию, обращаясь с просьбой доставить отдельные русские книги, Пикассо встречался с русским литературным критиком, связанным с журналом «Вестник», пересылал Аполлинеру требуемые издания. Через Пикассо Аполлинер получил просьбу Дягилева написать о русском балете. В эссеистическом наследии Аполлинера встречаются уважительные упоминания о Борсе Суварине, Сергее Встрелинове (художнике, известном под псевдонимом Серя Ферра). На страницах журнала «Меркюр де Франс», с которым тесно сотрудничал, Аполлинер познакомился с переводами из современной русской поэзии, в частности с текстами Валерия Брюсова. На страницах этого журнала разгорелась даже полемика между Брюсовым и критиком Е. Семеновым. Поэтому, когда Брюсов за время одного из своих парижских путешествий побывал на встречах поэтов Аббатства и познакомился с Мари Лорансен (один из самых ярких любовных романов Аполлинера), он получил приглашение посетить Аполлинера и побывал у него дома. Никаких записей в блокнотах Аполлинера об этом не сохранилось. Зато Брюсов выделял день этой встречи из череды «случайных» для него дней парижского пребывания, отметив юридично

Аполлинера, жадный интерес к книгам, хорошее знание литературы<sup>14</sup>. Во время встречи, т. е. в октябре 1909 года, Бросса подарил Аполлинеру свою «Антологию французских поэтов XIX века», а в 1911-м прислал из России свои переводы Верлена с дарственной надписью: «Восходящему Гийому Аполлинеру в знак самого высшего уважения к нему как к писателю». Имеются свидетельства, что Аполлинер собирался посетить Россию и в некоторых кругах считался знатоком этой страны, к нему обращались за консультациями.

Впрочем, интерес к России, к тому, что происходит в этой далекой, столь интригующей стране, вообще был отчетлив в среде, окружавшей Аполлинера и Пикассо. Достаточно вспомнить произведения и суждения Блока Сандрара, Жака Кокто, Андре Сальмона, Макса Жакоба или, например, предпринятый Полем Элюаром в 1918 году (по подстрочнику, сделанному его женой Еленой Дьяконовой, впоследствии прославившейся под псевдом Гала) перевод пьесы Александра Блока «Валагамия», названной Элюаром «калтыным педервом». Продуктивным было, естественно, и общение с теми русскими художниками, которые были рядом, жили во Франции и имели уже европейскую славу. Можно сказать, что на такую возможность — сюда только Пикассо ввел его в этот круг — Аполлинер откликнулся радостно, и главное — творчески.

В 1909 году Аполлинер пишет свой первый очерк (предисловие к каталогу выставки) о русско-польском художнике Владиславе Гранзове, в 1913-м — представляет Кандинского немецкой публике, выражая свое восхищение его «искусством, которое столь серьезно и столь значимо» для современной живописи, в 1914-м пишет сразу два очерка, посвященные Александру Архипенко, и дает обзор выступлений русского балета, печатает статью о Марке Шагале, о совместной выставке Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова. Аполлинер видит в искусстве Гончаровой поразительный синтез западной и «восточной», как он пишет, традиций, союз «сегодняшнего научного искусства» и даже «современной грубости» (да *beauté*!), родственной «металлическому футуризму Маринетти» с «декоративной свободой» и «роскошью форм и цвета», характерной для русской традиции. Михаила Ларионова он ценит за открытия, которые неслыханны для Запада игра со светом, «передающая самые разные оттенки — от утонченных до жестких или граничащих с безудержным весельем», великолепно, по мнению Аполлинера, оказал влия-

ние на французское искусство — настолько красноречиво новаторство русского художника.

Воистинно подчеркывая новизну манеры своих русских коллег, Аполлинер несколько представляет нам важные свидетельства: его радость, что Гюиссароу, например, знает весь Париж и ее волонга уже в Люксембургском дворце (где выставлялось новое искусство), оттенена сожалением, что ни Матисс, ни Пикассо, ни Дерен, ни Брак, ни Ложе такой чести не удостоены. «В музее Люксембургского дворца о них вспоминает только после смерти, когда на картины пора будет уже повесить в Лувр»<sup>7</sup>. Обида Аполлинера за своих французских друзей играть не мешает ему продолжать восхвалять открытия русской живописи — как же сегодня это сочетание радости и горечи ценно как свидетельство высокой славы русского искусства во Франции начала века.

Конечно, восприятие русского художественного авангарда подготовлено в известной степени хорошим знакомством Аполлинера с русской классической культурой. В переписке встречается необычайной важности суждения о Достоевском, Толстом, Гоголе. Достоевский несколько отпугивает Аполлинера тем самым «ненстоятельством», с которым он никак не мог примириться в характере своей матери. Он представляется ему слишком серьезным и слишком углубленным в психологию — в ущерб, как кажется французскому поэту, восприятию собственно внешнего мира. Превидя вопрос, почему же тогда он высоко ценит Толстого — при всей серьезности последнего и тоже внимания к психологии, — Аполлинер объясняет: «У Толстого — другое, в своих романах он — Пана Римский или Юпитер, не улыбается, но зато распорывается, и это уже немало. В нем есть что-то от классической трагедии». В противовес тем приоритетам (между Толстым и Достоевским), которые определяются много позднее в западной литературоведческой науке, Аполлинер именно Толстого считает новатором поэтического языка. «Твой отец, — пишет он своей корреспондентке, — справедливо восхищается Толстым, он и в самом деле человек удивительный, для меня в нем главное то, что он провозгласил конец старой эстетики. Увидел, что ей пришел конец». Оговорив, что «апошество» Толстого, «великого проповедника», ему во многом непонятно, Аполлинер снова возвращается к мысли о важном завете Толстого в понимании «чистой красоты» и величия, — завете, который кажется ему особенно актуальным в «горькую для Ис-

куства минуту, когда ему снова грозит превращение в механическую риторику».

И все-таки выне Достоевского и Толстого ставит Аполлинер. Полагаю, «восхитительного, обязательного, сменяющегося Вогола, дивного малороссынина». Одной из основ эстетики самого Аполлинера-прозаика является юмор, ирония, отстраненность от воспроизводимого; именно такой угол зрения и привлекает Аполлинера в «Мертвых душах» и «Тарасе Бульбе»: «Я не люблю, когда на человеческие странности, уродства и пороки смотрят без улыбки, игра ума позволяет принять и в какой-то мере спрятать даже убожество, рыдать над которым мы будем потом». Аполлинер настолько душевно «привязан» к вселенной русской культуры (при опаске перед русским, славянским «характером»), что не только часто вводит «славянские мотивы» в свои произведения (стих, «Марсиан-Биль», повесть «Отышка»<sup>14</sup>, «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» и т. д.), но — что еще выразительнее! — почти как живое поразение расценчивает неудавшийся план написать пьесы специально для России («мне заказали три пьесы для России») и нереализованную надежду увидеть переведенным на русский язык свой роман (оказывается, одна русская переводчица спросила у него разрешения перевести роман, который анонсирован прессой<sup>15</sup>), но... «время прошло, а роман так и остался ненаписанным... я потерял потеряемую возможность...» — такой эмоциональной нотой отмечит поэт свое огорчение (письмо Мадлене Пажес от 3 августа 1915 года).

Хорошее знание реалий российской жизни и русской литературы ощутимо в отсылках на современных русских художников. В них постоянно мелькают слова о «светом искусстве», о религиозности и восторженности, о потрясающей эмоциональности. Особенно это известно в работах, посвященных Александру Архипенко. Ценность искусства Архипенко Аполлинер видит в «переключении скоростей» — эволюция живописи, в переходе от изучения мелодии к изучению законов «гармонии», в поразительном таланте сводить несводимое («экстремистские крайности разных школ»), как и самое ценное не только от западной традиции, но и от древнего искусства Египта, Индии, Китая; более того — в открываемой художником перспективе грядущего союза живописи и архитектуры. Вся характеристика манеры Архипенко вполне соответствует тем координатам, которые Аполлинер, три года



спусть, прочертил в своей знаменитой статье «Новое сознание и поэзия». И среди этих координат вроде бы совсем не место для линий, ведущих к религиозному микросоциальному. Однако в творчестве Арханьенко Аполлинер подчеркивает «религиозные влияния» и мотивы. Он даже решается предположить, что ребенком Арханьенко наверняка мастерил не «оберток от мыла», разных трещиц и кусочков структуры ясла и фигурки Божьей Матери. Даже зрительские ассоциации, шокировавшие многих у Арханьенко резидентом связывает с наннином простодушным народным представлением, а пристрастие к странным, отталкивающим фигурам ему кажется вполне естественным объяснить «сверверными страхами» — художник словно пытается заговорить судьбу, отвести от себя злые предзнаменования. Защищая именно такое видение действительности, Аполлинер призывает увидеть в этих «странных фигурах» «несую, весьма изысканную элгантность». Из-за одной подобной статьи, опубликованной на страницах газеты «Этрансижан», Аполлинеру пришлось прекратить сотрудничество. Редакции давно уже были не по вкусу восторги Аполлинера по поводу авангарда. Работа об Арханьенко переполнила чашу терпения. Рядом со статьей Аполлинера поместилась сивок с одной из восхитивших его скульптур и резко негативный отзыв, не лишенный грубости. Аполлинер хлопнул дверью. Многолетнее сотрудничество с газетой на этом завершилось навсегда.

При том интересе, который Аполлинер питал к русскому искусству, вполне естественно, что отдельные критерии, отточенные при обращении к нему, потом применялись к полотнам иных художников. Во всяком случае, статьи, посвященные Пикассо, обнаруживают это вполне красноречиво. Например, знакомы с картинами голубого периода, Аполлинер предельно сосредоточен на содержательном, образца влияния на заветные в изображенных фигурах следы тяжелого труда, изнуренность, депрессию, нищенские одежды, как бы подчеркивая связь художника с низкими слоями общества. Порой кажется, что эти же словами можно было бы характеризовать живопись передвижников. Характерна, например, фраза, что профессия художника схожа с профессией «рабочего», или формула (столь привычная в «русской» критике) о том, что художник «вносит в воссоздаваемый им мир порядок, чтобы <...> установить взаимоотношение с себе подобными». Лишь «вторым слоем» звучат аргументы собственно

искусствоведческие, касающиеся живописной техники, манеры, игры с освещением, ключевых для Пикассо конструктивных решений (дать почувствовать simultanéité разных планов именно через их сцепление на плоскости — «à simultanéité, mais en raison même de leur arrangement»).

Еще интересное переключение, касающееся «религиозных глубин» и «мистики». В статье 1905 года Аполлинер пытается разобраться, как примиряется у Пикассо откровенный «натурализм» рисунка с мистикой. И находит объяснение в религиозности, свойственной любому испанцу (близкие утверждения прорывались и при анализе картин русских художников): «Его натурализм отличает любовное отношение к точности, но «вторым слоем» под ним сразу обнаруживается мистицизм, который в Испании укрепился в душах даже самых нерелигиозных <...>. И даже если Пикассо не склонен к религиозности (а я думаю, это именно так), все равно — я готов держать пари! — он не может не хранить в душе — благоволивое отношение к культуре Святой Терезы и Святого Исидора». Сплетая из столь разных мотивов художественное единство анализируемой им манеры, Аполлинер завязывает их в едином узле «метафизика», подчеркивая философичность видения мира, свойственную этому «натуралисту» и «мистику».

Интересно, что восприятие живописи Пикассо Аполлинером имеет объективные совпадения с первыми откликами на картину испанского художника, прозвучавшими в России<sup>10</sup>. Первое знакомство с почерком начинающего мастера состоялось на страницах журнала «Аполлон» (март 1910), знаменитого репродукцию офорта «Ужин бедняков» (1904). В России довольно рано — в 1917 году — появилась единственная тогда в мире монография, посвященная Пикассо: она принадлежала Ивану Акшину, знавшему художника лично, ее заглавие — «Пикассо и современность» — впоследствии многократно повторялось при обращении к материалу авангардных течений и различных перекрестных влияний в культуре XX века. Конечно, оценка манеры испанского художника не могла быть в русском искусствоведении односторонней. Если, по сути, все — вторя Аполлинеру — заговорили о мистической природе восприимчивого Пикассо, то оттенки все равно получались контрастными. С. Булгаков, Г. Чулков восстали против этих «иероглифов ада». Н. Бердяев, «ужаснувшись», попытался пояснить, что «чувство ужаса» здесь космическое, имеет отношение не столько к живописной манере, сколько к самой

судьбе. Казимир Малевич, Иван Аку́нов, Яков Тугендховд, Петр Перцов, Алексей Гринцевко обосновывали историческую обусловленность такого странного видения мира, формулируя при этом мысль об «иных законах», управляющих подобной жизнью, и видя в ней «воплощение стихийных требований всемогущего императива» (И. Акунов), и напоминая, что картины Пикассо сразу выносят нас «за пределы всего остального искусства» (И. Бердяев), и называя полотна художника «естественным плодом органического роста формы» (А. Гринцевко). Так или иначе, «русские режиссеры» свидетельствуют о стремлении познать новизну жанра, новизну формы, приданной «мистике» совершенно особые краски. Малевич говорил о «мистическом следе» на графическом поле «агрессивных колористических начал»<sup>16</sup>. Тем самым это стремление корреспондировало с утверждениями самого Пикассо о приоритете формы, ее изменчивой в эволюции современной живописи. По свидетельству современников, появление в доме Шуана залы с картинами Пикассо стало подлинным событием, размышления о путях художественных поисков обрели новое русло. Перцов подвел итог этим первым контактам: «Как бы ни был широк диапазон авангарда <...> ни одно из направлений тех лет не миновало в определенный момент проявляющего или отрицающего влияния собрания у Шуана работ Пикассо»<sup>17</sup>.

Конечно, аполиннеровская интерпретация мистического у Пикассо значительно отличалась от русского восприятия. Боясь о мистике Пикассо или Аристеидо, Аполлинер не соображает об мрачных глубинах, не видит ничего пугающего, «ужасного». Он охотно связывает ее с мифами и преданиями, вносит игровую легкость. Существуют свидетельства, что Пикассо не казался полновесными работы Аполлинера, ему посвященные. Тем не менее иногда художник соглашался обсуждать с другом написанное до публикации и всегда с почтением относился к теоретическим выступлениям Аполлинера, считая его в той знаменитой «битве Пикассо» единственным настоящим мыслителем, открывающим и вперед живописью, и перед литературой новые горизонты.

<sup>16</sup> Кирилл Жам. Портреты-воспоминания. Эссе / Пер с франц. В. Камышева и Н. Малевич. М., 1985. С. 56.

<sup>12</sup> *Picasso/Apollinaire, Correspondance*, Edition de Pierre Cabanis et Hélène Seckel, Paris, Gallimard, / Réunion des Musées nationaux, 1992.

<sup>13</sup> О чем предстоит рассказать целую историю, настолько выразительна многолетняя верность Пикассо своему желанию поставить другу памятник по своему вкусу.

<sup>14</sup> Исследователи различают французскую и испанскую ветви в судьбе Пикассо (см. одноименную статью в кн.: *Picasso, 1881–1981*, Madrid, Taurus, 1981).

<sup>15</sup> *Salon Fernandé*, Picasso et ses amis, Paris, 1964, P. 143.

<sup>16</sup> См. *Picasso-Nahin Béatrice, Meyerhold et Picasso // Les voyages du théâtre*, Lavoisier/France, Toams, Université François Rabelais, 2002.

<sup>17</sup> Прославленный жанр новой живописи с полной естественностью сошел в последний год жизни серию очаровательно-историко-художественных портретов, словно бы и не кисти художника-новатора принадлежали.

<sup>18</sup> *Portrait de Pablo Picasso // Picasso/Apollinaire, Correspondance*, P. 203.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Валентин ММ. Аполлинар и его место во французской поэзии // Аполлинар. Стихи / Серия «Литературные памятники»*, М., 1967.

<sup>21</sup> *Нитсэрно 1925 года. Порт по кн.: Пикассо. Сб. статей*, М., 1957, С. 11.

<sup>22</sup> *Picasso. Carnet catalan*, Paris, 1958, P. 11.

<sup>23</sup> *Quaderns barcosi*, 1979, Vol. 1.

<sup>24</sup> См. статьи А. Даврова в «Литературном наследстве», посвященные Валерию Брюсселю, а также статья Питера Рида «Аполлинар и Валерий Брюссон» в книге «Европейские друзья Аполлинара» (Париж, 1995).

<sup>25</sup> *Apollinaire-G. Chénieras d'art, 1900–1918*, Paris, Gallimard, 1960, P. 479.

<sup>26</sup> Статья вступила, объектом отдельного литературоведческого исследования. См. *Witold Kurylowicz. Un conte d'art: d'Apollinaire // Philologie*, 1962, № 3 (Югославская Академия наук, Загреб).

<sup>27</sup> Речь шла о «Сиднейской женщине», которая увидела свет посмертно — в 1920 году.

<sup>28</sup> В одном из последних альбомов Пикассо, издаваемых в России, напечатано исследование А.С. Подозванки, впервые собиравшее эти страницы истории отечественного русского искусства и живописи Пикассо. (Подозванки А.С. Пикассо. Вечный поиск. Произведения художника во музеи Советского Союза, Л., 1989).

<sup>29</sup> *Maireyof K. Estris I I I. L'Avantgarde, L'Age d'Oronite*, 1994, P. 29.

<sup>30</sup> Многообразные аспекты взаимодействия живописи Пикассо с русским авангардом рассмотрены в кн.: *Максифи Жан-Сильве. L'Avantgarde russe*, Paris, Flammarion, 1995.

## ПИКАССО И ГЕРТРУДА СТАЙН: ПЕРЕКРЕСТЬЕ ОКРЕСТНОСТЕЙ

Двадцатилетняя эссеистическая монография, «номинально посвященная» юбилейную конференцию («Пикассо и окрестности»), посвященную творчеству Пикассо, пожелала и мне использовать «словарь-минимум» ее названия в наименовании собственной темы. Сделано это вовсе не из любви к каламбурам, а из желания придать последней камерность и ограничить структурно. При этом ориентируюсь (в связи с Пикассо) на некоторые ключевые представления, зафиксированные в словаре самой Стайн, ассоциирующиеся с понятием «окрестностей»<sup>1</sup>. Например, «география» (одна из ее работ так и названа — «География и пьесы», другая — «Географическая история Америки»), «фрэмформализм» (стайновское «*crase of time*» обычно на русский переводят как «протяженность времени»), «композиция» (ей она даже посвятила отдельное эссе «Композиция как объяснение», в котором постулировала: «От поколения к поколению ничего не изменяется, кроме композиции, в которой мы живем и так композиция в которой мы живем создает искусство которое мы видим и слышим») <sup>2</sup> и др.

Такое ограничение представляется оптимальным, поскольку простое сопоставление двух этих имен (Стайн и Пикассо) обнаруживает столь великое наложение информации и ее толкований, что вполне способно отразить многие маргинальные и экстремальные линии развития истории западной культуры всего прошлого столетия. В этом случае, учитывая масштабы личностей главных наших персонажей<sup>3</sup>, тема, повторю, приобретает новую абстрактную универсальность с бесчисленными вариациями контекстов<sup>4</sup>.

Многим, кто знает писательницу лишь по нескольким разговорным афоризмам (да и тем у нас оспариваемым, вроде «потерянного поколения» или «роза это роза это роза это роза»), по ее портрету, сделанному Пикассо, по многочисленным журналистским откликам об эссе на ушах Флоренс, ссылкой на

«пилотную» коллекцию авангардного искусства, ядовитым наметкам по поводу спотыкающихся фраз (от ее современников до современных нам филологов-американистов), такая оценка творческого дара Стайна может показаться замешанной. Однако даже приблизительное увеличение подлинных подробностей его проявления «в свете перспектив» общесоциальных процессов заставляет, напротив, убеждаться как в «генераторной», так и в интерпретаторской его мощи. Подразкателем же она не была никогда.

Впрочем, существует веский аргумент в пользу сопоставления этих двух миров (Стайн и Пикассо), даже если бы не было многолетней дружбы. Нет ни одной истории искусства новейшего времени, в которой не упоминался бы портрет Г. Стайна кисти Пикассо (сегодня — гордость нью-йоркского Музея Метрополитен). И справедливо: создание упомянутого портрета — одна из самых драматических новелл в истории творческих исканий века. Обстоятельства поступления конюго Пикассо в барселонскую Академию, когда он в течение нескольких часов исполнил месячное задание по рисунку — хрестоматийный факт, как и то, что в отличие от Сезанна и Матисса он не имел обыкновения долго и пристально изучать натуру во время работы. В этом свете «более восьмидесяти сеансов», проведенных им над портретом в 1906 году, обнаруживают меру предшествующего этапу кубизма научительного стремления художника к власти над «материалом»<sup>4</sup>. Надо ли говорить, что система кубизма была принята и понята Герардой Стайн еще на той стадии, когда она оставалась загадкой даже для его ставших спустя короткое время верных друзей — Брака и Аполлинера.

Позже писательница отдала друга, сделав целых два его «портрета»<sup>5</sup>. Несмотря на свое утверждение, что «художнику... не нужны критики, ему нужны лишь зрители»<sup>6</sup>, сама она была одним из первых критиков и аналитиков нового искусства. Кроме отдельно опубликованных «портретов» Пикассо, Матисса, Гриса, тонкие и меткие характеристики художников и их творчества оказываются включенными и в другие «неспециальные» тексты. Конечно же, границы жанров у Стайн размыты, ее работы, посвященные специфике живописного материала — эссе, размышления, — поиски ключа к пониманию хода творческой мысли художника и способа выплеска на бумагу слова, адекватного провозвестно на холсте. С каждым вторым ее тезисом хочется посто-

рнить. Вот начало очерка о Пикассо: «Живопись в девятнадцатом веке делалась только во Франции и французами, другой живописи не существовало, в двадцатом она тоже делалась во Франции, но испанцами»<sup>1</sup>.

И тем не менее, читая/вслушиваясь в ее тексты, мы постепенно оказываемся способными не только погрузиться в атмосферу прошлых дискуссий, когда рождались и обитывали эти специфические выводы, но и довериться ее анализу и через ее оптику увидеть новые грани фактов и жалений, казалось бы, с первого взгляда (особенно нам сегодняшним) обиденных. В подтверждение сказанному еще один пример: «В Париже он дружил больше с писателями, чем с художниками, да и зачем ему было дружить с художниками если он умел рисовать так как он это умел... Он нуждался в идеях, как нуждается в этом каждый, но идеи ему нужны были не для живописи, нет, он нуждался в людях которым интересны идеи, а что касается знания как писать картины то он родился с этим знанием... Из художников близкими его друзьями стали... Брак и Дерен и оба они обладали литературной жилкой, и в этой-то литературной жилке и заключена причина их дружбы с Пикассо»<sup>2</sup>. Следующий пассаж ее текста посвящен анализу особенностей литературной идеи и эгоцентризма художника в отличие от писательского. Таким образом, еще две темы — «Нарративность у Пикассо» и «Пикассо и литераторы» — мы можем выделить с подачи Терруды Стайн.

К теме «Г. Стайн как критик» тесно примыкает и другой тезис — «Г. Стайн — мемуарист». Конечно, к этому источнику следует относиться с осторожностью. Так, в «портрете» Пикассо на протяжении одной страницы она с легкостью меняет даты, к примеру, Пикассо в 1909 году ездил в Испанию и привез «оттуда несколько пейзажей, которые на самом деле явились началом кубизма»<sup>3</sup>, а затем почти теми же словами относит событие к 1908 году. Но, пожалуй, нет ни одного историка искусства первой половины XX века, который так или иначе не учитывал оставленные ею сведения. И очень часто ее свидетельские идеологии и миф оказываются в восприятии потомков реальнее документальных сведений.

Свидетельства несокрушимости долгих добрых взаимоотношений Терруды Стайн и Пикассо противоречат друг другу<sup>4</sup>. И все-таки самый непредвзятый взгляд на историю их взаимоотношений, не прерывавшихся, за исключением кратковременных периодов, на протяжении почти сорока лет,

подтверждает, что они служили им обоим и поддержкой, и источником новых творческих импульсов<sup>11</sup>.

У скептика по поводу искренности сей дружбы есть некие оправдания, основанные на подозрениях друзей в обидной корысти. И то — легко дружить со знаменитым художником и ворваться в вечность в ореоле его славы, но Пикассо вовсе не был «№ 1», когда отношения завязывались. Полезно поддерживать дружбу с человеком, от которого зависит материальное благополучие, который покупает твои работы, элементарно предоставляет средства к существованию; но связь продолжилась и тогда, когда Пикассо стал миллионером и Стайн не покупала его работы, а принимала их в подарок.

На мой взгляд, дружба эта тем более замечательна, что непростые были характеры<sup>12</sup>, что работали они экспериментально, можно сказать, «в лабораторных условиях», не унаследовав своих условий с течением времени, не гася ни своего упрямства, ни своей радикальности, не изменив своим индивидуальностям<sup>13</sup>. И (еще деталь) состоялась она, несмотря на очевидную разность в звучании «медных труб» для обоих. И хоть Стайн постоянно сравнивала собственные экспериментальные усилия с подобными стремлениями Пикассо, она без заметной зависти выдержала развивающийся в геометрической прогрессии успех, а затем и мировую славу товарища, с горечью оставляя за собой место непророчанного пророка (речь не идет о нескольких верных ценителях) и возлагая надежду на признание у будущих поколений<sup>14</sup>.

Однако, повторю, что здесь и сейчас я не в состоянии охватить все аспекты и этапы взаимоотношений друзей-партнеров<sup>15</sup>, возвращаясь к «местам действия».

Есть совершенно определенные три географические «точки» — Америка, Испания, Франция (Париж), прочно связывающие наших героев. Первый стайновский портрет Пикассо был опубликован в 1912 году в журнале «Camera Work». Но за испанских художников Стайн по-новому открыла для себя Испанию, а затем открыла эту страну для своих американских друзей<sup>16</sup>. Это с ее подачи туда впервые отправился Эрнест Хемингуэй. Она же первая открыла американцам и англичанам Пикассо<sup>17</sup>, действительно определив его лидерское, центральное место. Впрочем, семье Стайнов американское общество обидно первым широким знакомством со всей новой европейской живописью, а парижские «новье» — первыми публикациями об их творчестве в американской прессе. Это в равной степе-



ни относится и к Англии. Ибо английские интеллектуалы именно от Е. Стайн узнавали о новых работах парижских модернистов, знакомились с ними самими на ее приемах, а затем пропагандировали их искусство у себя на родине.

Париж начала XX века, по словам самой Стайн, был местом, где надо было быть.

В Париже оба они были иностранцами. Это сблизвало, как и то, что время знакомства совпало с одним из самых начальных этапов сложения их художественных словарей. Обнаружились и некоторые одинаковые привычки. Например, накапывать в карманах разные пустяки — ракушки, камешки, болтики, а затем выкапывать их и хранить подолгу как великую ценность, как фетиши. Но, конечно, они были разными, и различны результаты их творчества (несмотря на равный уровень их постоянные вознесенных художественных претензий). Однако к собственно литературным достижениям Стайн следует обязательно приговорить ее открытие «поколения» Пикассо и Матисса<sup>21</sup>.

Итак, иностранцы с более или менее выученным французским<sup>22</sup>. Но (феномен «Парижской школы») — погруженные в европейский культурный раствор, уважающиеся им и ферментизирующие его. Оба они были в первом ряду тех, кто оправдывал своим творчеством семантику словосочетаний «современная культура», «современное искусство»<sup>23</sup>.

Справедливость этого замечания в отношении Пикассо не требует подтверждения. Что же касается Е. Стайн, то следует согласиться с тезисом М. Вессоновой<sup>24</sup> о равном значении некоторых «нехудожников», таких, как Уде, Стайн, Канвейлер, наряду с «художниками» в сложении и развитии именно художественной визуальной культуры нового XX века. Эта же мысль постулируется в энциклопедическом томе «Париж. Столица искусства. 1900–1968». Таким образом, в начале третьего тысячелетия Бертруде Стайн названа «дубином предвоенного авангарда»<sup>25</sup>.

Биографические реалии «раннего Пикассо» относительно подробно известны, и имя Бертруде Стайн в их контексте упоминаемо часто. И все же стоит напомнить читателю самые яркие этапы приближения начинающей писательницы к постижению новых принципов образности в искусстве: Селани — Матисс — Пикассо.

Сложилось ли так случайно, или Е. Стайн умышленно оставала нав еще один из многочисленных своих парадоксов, не

попробовалась прокомментировать его, сказать трудно. Но в мистифицированной автобиографии писательницы, написанной от имени ее подруги, не раз повторялось, что именно ей, Алекс Толмас, доставалось коротать время с женами художников, пока госпожа Стайн наслаждалась интеллектуальными беседами с молодыми метрами нового искусства<sup>67</sup>. Курьез же состоит в том, что значительнейшие работы из ее ставшей впоследствии знаменитой коллекции — «Женский портрет» Сезанна и «Дама в шляпе» Матисса — были именно портретами жен художников. И уж наедине с ними-то мисс Стайн провела немало часов творчества и размышлений.

Знаменательно, что первым направлением, которым XX век одарил изобразительное искусство Запада, был фовизм. Отныне, с Осеннего салона 1905 года, «дикость» по отношению к сложившимся нормам, нарушающие и разрушающие правила одомашнированной культуры делается условием существования авангардного художественного мышления, вступившего в процесс самоидентификации. О реакции зрителей на выступление «диких», об основных скандалах в их «клетке» знают все. Однако не был отмечен и выделен факт, на мой взгляд, примечательный. «Традиция» осмеяния на официальных и общедоступных выставках работ, идущих вразрез принятому вкусу, существовала прочно. Возмущались импрессионистами на их первой совместной выставке 1874 года, осмеивали и пинали в прессе первых «гогенов» и «сезаннов». Позже часть зрителей, которых, впрочем, становилось все больше и больше, свисалась с предложенным, делалась поклонницей нового; затем отторгаемые понемногу работы становились объектом коллекционного интереса и в конце концов — музейного. Но впервые именно на выставке в Салоне самое возмутительное, самое неприглядное полотно экспозиции — «Дама в шляпе» Азри Матисса — оказалось оцененным и востребованным тотчас же<sup>68</sup>. Странными любителями оказались Стайны<sup>69</sup>, которые недоумевали по поводу причины всеобщего беснования, ибо им никак видение было понятным<sup>70</sup>. Стоит задаться вопросом — почему?

Все началось с «ответвления на Эльзу». Рекомендация Бернарда Беренсона привела Лео и Бертраду Стайнов в поисках картин незнакомого им еще художника в галерею Амбруаза Воллара. Первой покупкой был «маленький солнечный пейзаж». Затем наступило время того самого «Женского портрета», который на долгие годы занял место в кабинете писатель-

ницы и, по ее словам, стал объектом внимательного изучения и примером нового отношения к форме<sup>14</sup>. Учет времени покупки и отдадим должное чутью коллекционеров. Ибо в 1905 году, когда она состоялась, имя Сезанна лишь набирало известность. И еще очень громко звучала критическая критика в его адрес<sup>15</sup>.

Наглядные уроки Сезанна оказались усвоенными. Они состояли в том числе и в упрощении форм для обнаружения ее материальной основы, сдвиге пространственно-композиционных и ритмических структур (в искусствоведческом лексиконе нет термина «инверсия», который с легкостью применяется к «пасьяну» Стайн, но мог быть справедливым и по отношению к живописи Сезанна) для создания новых коммуникаций со зрительским сознанием. И в то же время взаимное напряжение всех элементов произведения внутри его рамок здесь почти терло ориентировку на внешнюю интерпретацию, на психологические контакты. Верс, адаптированный Сезанном, способствовал пониманию матиссовской «двойгармонии». Ибо при всей разности итогов творческих методов Сезанна и Матисса усматривается разительное сходство в их отношении к натуре, всегда индивидуальность «блока» и «лица» исследуется с равным вниманием. Отличие же сама Бертрэда Стайн предвостырировала довольно точно: «Сезанн пришел к своим изломанным линиям и незаконченности по необходимости. Матисс это сделал камеренно»<sup>16</sup>. И в своих текстовых пространствах воспроизводила неправильный, на первый взгляд сбивчивый ритм, сохранивший некую особую устойчивость в подобном неравновесии, зуритмический баланс элементов.

Матисс стал частым гостем еженедельных субботних приемов Стайн в ее доме на улице Файррос. А «Дама в шляпе» оказалась лишь первой в череде других приобретений.

О парижских вечерах у Стайн написано много. Стоит перечислить лишь некоторых из ее гостей-художников, кого она регулярно приглашала, подкармливала и у кого приобретала работы. Это — Томковенник Руссо и Брак, Пикабия и Паскья, Хуан Грис и Марк Лорансон, Дерен и Делоне, Массон и Липшиц, Энгштейн и Тцара, «очень неинтересные» футуристы во главе с Маринетти и Мон Рием. Список далеко не полон. Прибавим к нему круг литераторов<sup>17</sup> и мы поймем, что художественная среда первых десятилетий века, средоточием которой, пусть даже на определенные часы недели, была мисс

Стайн, и являлась собственно плотью модернизаторской культуры. А сама писательница — непосредственным свидетелем и участником самых значительных ее событий, ставших со временем «историческими».

Для некоторых из художников она была вообще первым покупателем<sup>14</sup>, другим ее приобретением давали возможность материальной независимости<sup>15</sup>. И если выражение «первоклассный авангард» содержит в себе и понимание обстоятельств непринятого, а значит, бескорыстного творчества, колумбийского бытия художника, отвергаемого истеблишментом, то очевидно — действия семьи Стайнов несколько смягчали жестокость условий существования отверженных. Само наличие доступной коллекции — а это первое крупнейшее собрание новой живописи, — сама возможность перманентных широких дискуссий по поводу открытий новых форм и возможностей их функционирования уже делает салон Стайн неким артефактом модернизаторского мира.

Сегодняшнему непосвященному читателю может показаться естественным «синкоп» авторов экспонатов коллекции Стайнов, чуть ли не весь составленный из звездных имен. Однако загадка и феномен состоит именно в том, что покупалось искусство «неиспроверженное», когда не были определены критерии его восприятия и сформулированы характерные черты его, когда оно вовсе не было выходящим «предметом инвестирования» и «средством вложения капитала», а ценовая убедительность запросов была под вопросом, когда неясные симпатии и отбор на уровне угадывания грозили реальным финансовым риском, а дружба с художниками никак не способствовала созданию престижа и светского имиджа, ибо никто из них не имел статуса исторического художника, а все они были козлами общества.

Важно еще раз отметить, что коллекция Стайн с самого начала была публичной. И если первые годы века были временем, когда ситуация в искусстве менялась подчас в течение месяцев, немалую роль в этом играло постоянное обилие художников, взаимная полемика<sup>16</sup> и взаимная поддержка, создававшие уникальные условия творческого соревнования, стремительного распространения художественной информации, взаимного стимулирования. Стоит ли в этой связи еще раз подчеркивать значение улицы Флерус, 27? Здесь переплетались биографии, происходили судьбоносные встречи. Именно здесь произошло знакомство основоположников

двух самых ярких направлений в искусстве XX века (начало XXI не внесло коррективов в определение, сделанное много раньше) — Маллисса и Пикассо.

У начинающей писательницы и коллекционера достало интуиции, повторим, одновременно и определено выделить молодого Пикассо из общего окружения. И если учесть то обстоятельство, что Пикассо по принципиальным соображениям не участвовал ни в одной совместной выставке (даже в Салоне независимых), то трудно переоценить возможность знакомства с его работами в коллекции Стайн для любителей и молодых художников.

Любопытно, что и мы сегодня, часто того не ведая, являемся наследниками Стайн в Эрмитаже хранятся некоторые работы Пикассо с улицы Флерюс. Да и шедевр пушкинского музея «Девочка на шаре» — из ее бывшего собрания.

Можно не принимать на веру заключение, что в знаменитом стайновском доме роль впервые стала красной за последние 100 лет английской поэзии, но и он лишь подтверждает особую чуткость писательницы к передаче зрительного образа, делавшую ее другом художников и ценителем их творчества.

<sup>1</sup> Научная конференция «Пикассо и окрестности» состоялась 25–26 октября 2004 года в рамках XI Авантюристских чтений, посвященных 120-летию со дня рождения художника, и проводилась Российской академией художеств.

<sup>2</sup> Заметим, что все они, самой Е. Стайн прежде всего, интерпретировались вкупе с «действительным».

<sup>3</sup> На эссе «Пикассо» «Очень хорошо помню, как в самом начале войны на бульваре Рапай проскакал первый замаскированный грузовик. Это было ночью, раньше мы слышали о маскировке, но до той минуты не видели ее, и Пикассо пораженный смотрел на нее, а потом воскликнул: да это же мы, это я была».

В самом деле, композиция этой войны 1914–1918 годов отличалась от композиции всех предыдущих войн, эта композиция была не такой композицией где в центре находится один человек а сто окружает много людей а такая композиция где нет ни начала, ни конца, композиция один угол которой так важен, как и другой ее угол, то есть это была композиция кубизма» (Стейн Е. Автобиография Элис Б. Воллас Пикассо. Лекция в Америке. М., 2001. С. 592. В дальнейшем — Стейн Е. Угол соч.).

<sup>4</sup> Даже в количественном плане Пикассо является самым плодотворным художником XX века, помнящая несомненное количество единиц

сто художественного наследия, перечислив направления и течения с его участием, Стайн поставила себе задачу описать не более, не менее все человечество, все типы, характеры, облики, систематизировав и классифицировав их («каждому равноценность мужчин и женщин по тем качеств, только существуют») и считая выполнение такой задачи вполне возможным.

\* Естественно, что и «обобщенная тема» (Бертрада Стайн и Пикассо) придумана не ею, ибо сама госпожа писательница, как уже не раз было замечено, «дала не один повод искать параллели между собой и Пикассо» (Цит. по Деврозиной Е. Словарь раскрепощенных терминов // Стайн Г. Указ соч. С. 596).

Впрочем, справедливости ради следует отметить, что в отношении творчества Пикассо Бертраду Стайн можно назвать генератором «осредещений», толкование которых оказалось материалом будущих исследований. И ближайший пример тому речь на прошедшей конференции «Его Превосходительства господина Хосе Луиса Кресто де Вега, Чрезвычайного и Полномочного Посла Королевства Испания в Российской Федерации». Ибо задолго до публикации и даже, подчеркнем, до начала «доп-американского списка», на котором сосредоточился Е.П. Г-н Кресто де Вега, именно Г. Стайн вскользь заметила: «Такие связи как Пабло и Марселю иначе как гонимыми быть не могут. Ну а чуть позже, не переоценивая свои силы, она заявила: «Мы (сравнительно — МГ) не будем бороться за их черную культуру: Чтоб по-настоящему ее увидеть, нужен самец превосходителем, чем я». Пикассо, естественно, в ее глазах был именно тем самым, кому подобный процесс был доступен. Так что приоритет в обозначении темы «Мачо в искусстве модернизма» придется все же признать за госпожой Стайн. Настолько же странно содержит в некотором роде адаптированный вариант предложенного господином послом «файла» «Пикассо и женщины», исключив из такого символа понятие, выражающее современную жаргонизацию, «штитина».

\* «Она выдалась плодотворная. Пикассо долго бился над портретом Бертрады Стайн и в ходе этой борьбы перешел от арлезианов, от своего раннего отаровательского на итальянский манер периода к напряженной внутренней борьбе, которая в конце концов привелет его к юбкам. Бертрада Стайн написала историю негритинки Моллины, которую историю по Трил жинин которая несомненно была шагом в литературе от девятнадцатого века к веку двадцатому» (Стайн Г. Указ соч. С. 73).

\* Итак, они сделали портреты друг друга.

Во время бесконечных сеансов 1906 года Стайн обдумывала, а затем написала свои «Три жизни». Напечатала за свой счет (лишь в 1909 году) и приобрела ретушацию «нажды американской литературы». Однако именно отсюда, где «тон рассказчика безразличней и ровней, а общий эмоциональный фон предельно низок», позволила поставить Клодин Фот Парсонг диалог — «Три жизни» заставил ГС, в момент окончательного утверждения в правах некой эмоциональной интеллигентки, которая станет фирменным знаком ее стиля на всю оставшуюся жизнь» (Деврозиной Е. Е. Мать утраты смыслов. Бертрада

Стайн как первооткрывательница литературного модернизма // *Иностранная литература*. 1999. № 7. С. 154). И тут мы обнаруживаем один из модных источников, называемых художественными идеями как Стайн, так и Пикассо (Пикассо мы опустим: общеизвестно, что начальный кубистический период назван «спагновским».)

<sup>1</sup> *Стейн Г. Биография Анны В. Токлас* // *Ива*. 1993. № 12. С. 95. Пер. В. Ниловой.

<sup>2</sup> Там же. С. 143.

<sup>3</sup> Там же. С. 345.

<sup>4</sup> Там же. С. 370.

<sup>5</sup> Чему во многом способствовала и сама Г. Стайн своей субъективной манерой описания художественных событий, ибо она и тут была в ряду пионеров модернизма с его проблемными датировками и намеренным обывателем переставлять ход событий. И все же еще больше удивление вызывает подобное высказывание: «Элеонора Жюло разрабатывала такое непопулярное творчество, и он попытался свалить Вертуру Стайн с пьедестала. В 1935 году он попросил перевести на французский ее статьи, посвященные Пикассо, Брану, Грису, Сальвоне, и дал их прочитать всем названным господам. Не владея английским, они и не подозревали о ее жутких суждениях на свой счет. Как и следовало ожидать, их пьезу не было предела, и она, в свою очередь, осмелилась обнародовать некоторые пикареские высказывания о той, кто имела звание "матушка Ойе Монпарнаса". Контрпримеру Жюло осталось лишь перевести их высказывания на английский и опубликовать в своем журнале» (Цит. из: *Кронель Ж.-М. Повседневная жизнь Монпарнаса в Великую эпоху: 1905–1930*. М., 2000. С. 146). Наконец, что любимо: Стайн Хуан Грис сватался еще в 1928 году.

<sup>6</sup> Нашему коллегамому светлическому коллеге противостоит воспоминание самого Пикассо и людей, его окружающих, вовсе не заинтересованных в апологетике идемуэаля Стайн. Один из примеров «датированной» годом ранее кончини писательницы Ф. Жюло доносит до нас мемуары Пикассо: «На этой неделе (июль 1944–1945 годов. — *НГ*) знакомым Вертуре пишет: Тебя это развлекает? К тому же я очень доверяю ее суждениям. Если ты ей понравилась, это значит, что мне писали о тебе» (Дейв Карлсон, *Жюло-Франсуаза. Моя жизнь с Пикассо*. М., 2001. С. 56. В дальнейшем Жюло-Ф. Указ. соч.).

<sup>7</sup> Вспомним, как устно манипулировал своим окружением Пикассо, вставшим историческими и несправедливыми слова Д. Хемингуэя о том, что Стайн пересорвалась со всеми, с кем могла, кроме Хуана Гриса, да и то потому, что он успел умереть. Вот ведь с Пикассо она не рассорилась!

<sup>8</sup> А значит, понимали они друг друга, и, если верить некоторым мемуарам из «Автобиография Элис Б. Токлас», часто с полуслова.

<sup>9</sup> К рубрике нового века (и о чем подобном говорить не приходится). Выясним к фигуре Вертуры Стайн, которую, даже у американцев можно назвать энциклопедическим и, если можно так сказать, растерянным. Впрочем, некоторые «подлинно» ощущаются. К не столь уж общепринятому американскому «стайноведению» в США к самому концу века добавился ее духотник, опубликованный в серии американской

классики издательства «The Library of America». Нам с вами досталась номер «Иностранной литературы» (№ 7 за 1999 год) с переводами ее текстов и призрачными материалами о ее творчестве, а также упомянутый уже том, включивший второй (первый — опубликованный Ириной Веновой в № 10–12 за 1997 год в журнале «Искра») перевод «Автобиографии Аланис Б. Тилас», сделанный В. Михайлиным. Хотя «интерпретация», «исполкование» — это именно те слова, которыми следовало бы обозначить подвиги переводчиков, ибо, проверяясь словом добрыми ситуациями Стайн, они, конечно же, верили, что главной задачей дойдет до русскоязычного читателя всевозможные смыслы. При этом сами переводы подчас содержат в себе своего рода комментарий, таким образом адаптируя оригинал. (Пикоская ситуация, как ни парадоксально, возникает при современных переводах испаноязычных текстов с архаического английского XVII века.) Впрочем, речь идет о бестолковере Стайн, сделавшем ее имя широко известным, а сам текст — признанным исключением во истории «серебрянского авангарда». Любопытно было бы взглянуть на русский перевод книги «G.M.P.» или фразы из второго «американского» портрета Пикассо — «He he he he and he and he and he and he and he and he and he and he and he and he», где звучит (а это не частный эксперимент в творчестве Стайн) перевод «исковой на равные колготки Пикассо» (Смайль Г. Указ. соч. С. 318). И конечно, нельзя не вспомнить демонстрацию на Московской театральной сцене в декабре 2001 года швейцарского спектакля «Шахматные» на текстах Стайн — проза, исполненная речевитомом тремя женщинами, а потому звучащая как кокетство, заискивание, магический наговор, чарующая в самом переизбытке значения этого слова.

Пикассо назвал Герtrуду Стайн — «тард» («компаньон», «партнер»), пользовался кокетливым сленгом, померившим из кокетства. А компаньоны они оба любил. Когда Пикассо сошелся с Фернандой Ольгие, то Герtrуда поочередно в прискках, чтобы именно ему, а не Фернанде в порыве оверда доставались бы оковы, полученные ею во Америке взрослые приключения и галстук с коммиссами.

Уместно будет в этой связи процитировать некоторые пассажи Г. Стайн по «Пикассо»: «Испания наверно единственная среди европейских кто действительно никогда не ощущал что вещи видимые существуют реально что научные истины работают на прогресс. Испания вовсе не испытывает недоверия к науке она просто никогда не признавала что прогресс существует. Пока остальные европейцы все еще находились в девятнадцатом веке, испанцы из-за недостаточной организованности и американцы из-за организованности чрезмерной оказались естественными основоположниками XX века» (Смайль Г. Указ. соч. С. 353). И еще: «Испаниям известно что сопоставит нет ни между пейзажем и домом, ни между остротностью и кубом, ни между большим числом и малым, естественно что испанец должен был выразить это в живописи XX века, века в котором все в несогласии со всем, остротность с кубом, дома с пейзажем, большое с малым. Это и есть то общее что существует у Америки и Испании, поэтому Испания открыла Америку а Америка Испанию, именно поэтому обе они нашли свое место в XX веке» (Смайль Г. Указ. соч. С. 364).



<sup>22</sup> Портрет Вертруды Стайн вместе Пикассо был опубликован, как уже было сказано, в 1912 году в журнале «Самета Уорк». А в феврале – марте 1913 года состоялась знаменитая Арсенальная выставка в Нью-Йорке, на которой среди прочих демонстрировались и работы из коллекции Стайнов. «Сегодня в Нью-Йорке имя Вертруды Стайн известно лучше, чем имя Пикассо» – сообщает писательнице в Париж корреспондентка. Американские критики уверовали, что кубизм и Стайн – близнецы-братья. Повторы, ритм, непрерывно скрывающийся по поверности взгляд, не желающий заниматься аналитикой и тайноком душой, оказались их общими чертами.

Особо отметим, что при всем том, что ей решительно не понравилась первая в коллекции картина Пикассо («Девочка с цветочной корзинкой», Кловиэ, продававший ее, дабы угодить клиентке, даже предложил срезать «ноги»), которая была приобретена по настоянию Лео, после «развода» с братом провозглашала «сликание» – у Вертруды остались именно «слизаны» и «пикассо».

<sup>23</sup> Слова Пикассо, См: Жюль-Ф. Уайл, соч. С. 59.

<sup>24</sup> Ф. Жюль свидетельствует: «Она ученица нас двоих с пристрастием, слышала на английском языке, потом на французском – которым владела не блестяще» (Жюль-Ф. Уайл, соч. С. 57). Отметим, что во времена знакомства Стайн с новой подружкой Пикассо писательнице проехали в Париже уже почти 40 лет. Свидетелем языковых проблем с французским у «раннего» Пикассо множество.

<sup>25</sup> Разумеется, никаких формул здесь быть не может. Но оба они глубоко переживали свою принадлежность к «современности» и настаивали на ней. «Матис и все остальные смотрели на двадцатый век своими глазами, но видели реальность века девятнадцатого, Пикассо единственный в живописи видел своими глазами двадцатый век и видел его реальность...» (Стайн Г. Уайл, соч. С. 361).

<sup>26</sup> Вассерман М. Открытие примитива в искусстве начала XX века // Вопросы искусствоведения X(1,97). М., 1997. С. 412.

<sup>27</sup> Paris / Carnal des Arts / 1900–1968. Paris, 2002. P. 7.

<sup>28</sup> «Я сидела с настоящими женой настоящих гениев. Я сидела с настоящими женой настоящих гениев. Я сидела с женой гениев, почти гениев, изумившаяся гениев, короче говоря? я сидела очень часто и очень долго со многими женой и с женой многих гениев» (Стайн Г. Автобиография Анны В. Толлис // Исла, 1993. № 10. С. 142). «Почти признали и беседовали с Вертрудой Стайн, а женой сидели со мной» (Там же. 1993. № 11. С. 140).

<sup>29</sup> «Во сне смеяли и раскритиковали и ее продать» (Там же. 1993. № 10. С. 139).

<sup>30</sup> В настоящий момент в собрании Уолтера А. Мааса, Сан-Франциско, США.

<sup>31</sup> «Люди вокруг картины похлопывали со смеху и оскабливали криком. Почему, Вертруда Стайн понять не могла, ей картина казалась совершенно естественной. Портрет Селаны понимали не казалась естественным, но эта картина Матисса была совершенно естественная и она не могла понять почему она вызывает такое безобразие... так же как позднее она не понимала почему то что она пишет, если она пи-

цвет так естественно и ясно, называет насметку и любовь» (Стайн Г. Там же. 1993. № 10. С. 156).

<sup>10</sup> «Это была очень важная покупка, потому что где-то и где-то на эту картину Ферруда Стайн написала Три жизни» (Там же. № 10. С. 156).

<sup>11</sup> В газете «*Los Angeles Times*» от 9 марта 1903 года в статье «Любовь и искусство» Мари Форфора в связи с архаичной репродукцией эдвой Эмиле Золя писал, принадлежавших писателю, читая: «Здесь был десяток произведений, пейзажей или портретов, нарисованных одним ультрамаринком, неким господином Сезанном. Люди корчились от смеха перед головой темноволосого бородастого мужчины, чьи щеки, выбитые пистолетом, казались, покрыты железом... Если прав Сезанн, то все великие мастера были заблуждались». Цит. по: Ларрион-А Поль Сезанн. М., 1978. С. 218.

<sup>12</sup> Стайн Г. Указ. соч. С. 96.

<sup>13</sup> Мы не должны забывать, что следом за появлением художником Стайн выставляла и писатели, представители молодой американской литературной элиты. Пикассо, благодаря Стайн, знал их и следил за литературными новинками.

<sup>14</sup> «Давным-давно Мари Лорансен написала странную картину, портрет Пабло, Пикассо, Ферриды и самой себя. Феррида рассказала об этом Ферруде Стайн. Ферруда Стайн купила ее, и Мари Лорансен ужасно обрадовалась. Это была ее первая картина, которую купили» (Стайн Г. Автобиография Алисы Б. Томас // Нью. 1993. № 10. С. 174).

<sup>15</sup> О значении покупок «пикассо» для самого художника хорошо известно. Добавьте лишь, что до этого материальное положение художника было таково, что он вообще подумывал оставить живопись. Так же значительно участие Стайн и в судьбе Пикассо. Норман Мейлер в своем «Портрете Пикассо в юности» среди факторов, повлиявших на его становление, называет и «знакомство с Лео и Феррудой Стайн, которые стали довольно регулярно покупать произведения Пикассо. Счастливая любовь и материальная независимость способствовали тому, что цвета его картин сделались ярче и теплее» (Двухсторонняя литература. 1997. № 4. С. 214).

<sup>16</sup> Иногда это была полемика «внутренняя». Так, глядя на Тулуз-Лотрека на стене стайновского ателье, Пикассо удовлетворенно заявил, что теперь он пишет лучше. Вероятно, в момент первого знакомства с полотном Тулуз-Лотрека такой уверенности не было.

## СЦЕНИЧЕСКИЕ ЗАНАВЕСЫ ПИКАССО К БАЛЕТНЫМ СПЕКТАКЛЯМ

В 1916 году Сергей Дягилев пригласил Пикассо к сотрудничеству над балетом «Парад». При этом он включил в сценографическую программу не только декорацию и костюмы, но и так называемый сценический занавес, специально предназначенный для данного спектакля.

Сценический двадцатиминутной танцевальной новеллы на музыку Эрика Сати был написан Жаном Кокто. Актеры бродячего труппы — китайский фокусник, девочка-американка, двое арабатов — вместе с вооруженными руторами менеджерами проходят парадом перед балаганом, зовывая публику на представление. Они танцуют до упаду, однако им так и не удается привлечь внимание прохожих.

К бурлескному спектаклю о спектакле Пикассо сохранил своеобразную живописную интродуцию, не имеющую на первый взгляд отношения к сюжету балета (Париж, Национальный музей современного искусства). Перед нами — закулисная сцена, где наследница-циркачка репетирует свой номер, а другие актеры, расположившись за столом, наблюдают за ней.

Иконографин пикассовского занавеса посвящена значительная литература, в которой авторы предлагают аллегорическую и символично-биографическую интерпретацию композиции<sup>1</sup>. Фигуры ее левой части — окрыленной наследницы (возможно, музы-драматурга или феи), Пегаса, обесмысли (старинный символ лицедейства) — действительно наводят на мысль об аллегории искусства.

Однако, движимая по этому пути, мы скоро נתолкнемся на неопытные проблемы и вопросы несообразности. Пони циркачки висят где-то позади лошади. «Пегас» оказывается кобылой, кормицей жеребенка. Украшенная триколором триумфальная лестница утроявонце расклинывается под обесмысли. И как установить, что именно имел в виду художник под столь многозначной в истории культуры крылатой фигурой? Алле-

горючий рад, едва возникая, тут же рассыпается. Предположение о случайных небрежностях придется сразу исключить, поскольку из подготовительных эскизов видно, что художник сознательно шел именно к такому «натуральному» решению. В хорошо проработанной акварельной наброске (Париж, Музей Пикассо), где шаржащие персонажи в той же позе, группа с Пегасом выглядит вполне реалистично: наездница нет, позади лошади стоит человек с обезьянкой на руках, а на прислоненную к стене лестницу подвинулся рабочий, чтобы привернуть декоративное солнце. Это просто мимолетный быт театральной труппы. Исследовательница пикассовской сценографии Сабине Фогель отмечает, что выступавшие лошадей с привязанными крыльями — широко распространенный в то время обычай бродячих цирков<sup>1</sup>.

Так что же побудило Пикассо смешать все карты, перетасовать фигуры так, что из вполне вытесненной режиссерской сцены образовался невразумительный сюжет с аллегорическими намеками?

Чтобы понять, что происходит в левой части композиции, необходимо рассмотреть ее заново. Парящая балерина как будто забыла о своей лошадке и, утратив всякую осторожность, ласкает обезьянку. Но и лошадь отключилась от предписанной ей роли: отвернувшись от всадницы, она облизывает потнувшегося к ее вымени жеребенка. Ступня циркачки со склянками со спины лошади, и девушка болтает в воздухе ногами, цепляясь за слабую лангу обезьяны. Марьяшка, в свою очередь, устроилась наверху покачивающейся лестницы, которая стоит без всякой опоры — ведь не может же она опираться о складку занавеса. Привычная ситуация всколыхнулась, сюжет «раскачался», и все фигуры утратили устойчивость.

За фасадом аллегории выстраивается совсем иная связь изобразительных мотивов. Акробатка и лошадь тянутся в прямо противоположных направлениях, влекомые одним и тем же чувством нежности, потребностью приваженности к слабому живому существу. Их тяготение так сильно, что в самом центре длинной цепочки возникает разрыв — ноги оступившейся артистки проваливаются в пустоту, и это лишнее изобразительного смысла, своего рода слепое пятно, истинно вызывает к догадкам. Быть может, чадолюбивая кобылка ушла из-под ног закованной циркачки. А может быть, сама наездница сошла с ее спины и побежала к своему любимцу, перебирая в воздухе ногами, как персонажи эксцентричных комедий

раннего американского кино. Не исключено, что этот скрытый сюжетный ход был подсказан любимицами Пикассо фильмами Чарли Чаплина.

Вся сцена — лестница, обстановка, балерина — держится на рисованных, непропорциональных сцеплениях. Они словно измыслены во славу широчайшей эквилибристики — падающего, но не падающего лестница и шестов, гимнастов, синхронных герландами с трапеции. В грозившей падением системе есть нечто общее с кубистическими конструкциями, их углами, все-как-сцепленными элементами. На переднем плане, под ногами лошади, болтается прозрачный воздушный шар. Этот прыгающий перед глазами пузырь возвращает внимание к героине, которая, видимо, выпустила его в забывчивости из рук.

Пикассовская инвенция улавливается, во всяком случае, не сразу: о чем свидетельствуют хотя и безуспешные, но упорные попытки выстроить аллегорический сюжет. Быть может, опыт самонаблюдения поможет усилить характер тех психологических преход, которые неизбежно возникают при восприятии этой композиции. При первом внимательном ее разглядывании автор этих строк устался в долгом замешательстве именно в «слепое пятно», тщетно пытаясь понять, в каких таких пространствах витает Сильфида с затворенными глазами. Дальше — хуже. Почему Пегас завет столь неподходящим его полу и саму делом? Зачем тут путается, ни к слову ни к городу, какая-то мартышка? И только оставление самого факта возникновения этих вопросов подводит к пониманию, что как раз «проблески мысли» и являются узами интриги, завязанной художником. Пикассо точно определил их место — в середине и на концах образительной фразы. Ее внезапное прерывание в центре вызывает вопрос, ответ на который мы получаем в конечных точках последовательности. И тогда наступает развязка, момент озарения. Оказывается, художник изобразил совсем не то, что мы предполагали, — не репетицию повешенной аллегорической постановки, а момент выпадения из ролей основных действующих лиц, отвлеченных на свои житейские дела. Пирамидальная композиция апофеоза, яркий белый цвет, шумная жестикулляция непременно привлекут внимание и настроит зрителя на серьезный лад. Но длинный риторический период, по-видимому нагруженный символами, неожиданно ныряет в бытовую фабулу, разрешаясь комизмом. Вся эта патетика расквитанных крыльев, белоснежных одежд, колетающего «неземного созданием», много-

значительной обманкой, устремленной к небесам лестницы — лишь обманчивый маневр, наметка над пристрастиями публики в велеречивости «Большого Искусства».

Композиция занавеса требует удвоенного внимания, но Пикассо умел им управлять. Его зрительские загадки, размеры изобразительной ткани притягивают взгляд как магнит. Он обманет процесс восприятия с накатанной колес, делает подвохов привычным кодам сознания, устраняет западни в самых неожиданных местах. Вызванные этими подвохами ослепленности и проволоочки, замочки и дрянные топтания на месте, скольжения взад-вперед затягивают плузу сознания.

Ведь назначение занавеса — возбудить любопытство зрителя. Тема пикассовской композиции в предположенной нами трактовке тесно связана с темой балета. В преддверье театра, или, что почти то же самое, в его закулисье, зрелище отрывается в обратной перспективе, обнажаются потаскиные проушины законченного, отшлифованного на ретивниках спектакля. Вряд ли первые зрители «Парада» успевали постигнуть этот замысел за короткое время звучания увертюры — четыре минуты. Но ощущение какой-то встряски, сюжетно-смысловых зазоров и пропусков, несовершенств, возникало. Публика, с нетерпением ожидавшая открытия сцены, с расставленным недоумением рассматривала монументальное полотно Пикассо, то и дело натываясь на расставленные им ловушки. Для разгадания интереса этого было вполне достаточно.

В композиции содержатся множество явных и неявных отсылок к европейской классике. Работа над «Парадом» проходила в Риме, и Пикассо, вместе со Страминским и Кокто, бродил вечерами по городу, заглядывал в церкви и музеи. Эти впечатления, по-видимому, отстоялись в некое суммарное представление о классической фреске, алтарной картине. Группа людей, заглядывающих на постановку «аллегории», довершает обманчивое сходство с многофигурным триумфом. Нам хорошо знакомы эти хоровые действия, где соседствуют, обидясь друг с другом, выходя из самых разных широт — античных жрецов, агнографий и легенд, исторических хроник. Минервы и Марсы, святые из разных стран и эпох вступают в беседы, кивают друг к другу и к зрителю, демонстрируют свои атрибуты.

Пикассо как будто задается вопросом: почему бы не последовать этой логике, доводя ее до критической точки? Иначе говоря, что случится, если мы откажемся прочесть индосказа-

ние буквально? Почему бы, например, спускающемуся с небес ангелу-вестнику не обернуться на оказавшемуся рядом символическую обезьянку и не поиграть с ней? Почему окараленной лошади не забыть на время о своем назначении риторической фигуры и не предаться игривому, под общий шум, пригущим ее отсутствию заботам? Так аллегория сама собой развернется в бытовое действие.

В группе актеров, наблюдающих шалости Пегаса и наследницы, очевидно констатируются двух классических мотивов — пирушественного застолья и хора свидетелей, потрясенных явлениям чуда. Основная целостность этой части композиции, мы обнаружим в ней знакомые типаж. Прислуживающий арап словно перебрался сюда из пиров Веронике и Тисполе. Морак, обвивающий девушку, почти точно повторяет позу Рембрандта в «Автопортрете с Саскней на коленях». В фигуре испанца фокусируются многочисленные гитаристы и лютнисты голландской и итальянской живописи. Припоминаются и парные портреты XVIII века, и замарованные каким-то зрелищем персонажи в спиралевидных разворотах. Карандашные эскизы к занавесу показывают, что Пикассо жонглировал фигурами, приближая их к классическим прототипам. Фигура девушки в объятиях матроса просцируется на стоящий позади нее кусок декорации и сливается с ним, превращаясь в приклоненный к стене портрет. В таком контексте и ковер под столом, переключивший в подобие помоста, и свернувшаяся перед ним собачонка воспринимаются как волевые перемены всаццианских мотивов.

Пир (а вернее — судная трагедия, замаскированная под пирушество) происходит на фоне декорационного задника с романтическими руинами и в окружении пышных занавесей. Для театра, тем более балаганного, их слишком много. Тяжелые складки красного бархата, подхваченные золотыми шнурками, свисают в изобилии со всех сторон. Они показаны как из парадных портретов, все тех же триумфов, пиров и мистических видений.

В этой части композиции изобразительный текст также неспешно уходит в затемнение, утекает в какие-то невидимые щели и зазоры. Речь идет не о явном цитировании, а о смутном припоминании выбих, роящихся в сонании образов. Пикассовский занавес, с его белесым колоритом, воздушными тонами темперной краски, — всякая фреска, подобие старинной стенописи, представшее на краткое время исполне-

ния браурной увертюры. Вслед за тем «четвертая стена» крошится вверх. Начинается спектакль о спектакле.

Следующий балет, оформленный Пикассо в труппе Дегилеа — «Треуголка» на музыку де Фалья по повести Педро де Аларкона (1919). Это был спектакль испанский по духу и форме, и художник с наслаждением окунулся в родную ему стилику, создав множество хорошо проработанных эскизов к декорации и костюмам.

То, что сейчас называется занавесом к «Треуголке» (Нью-Йорк, Сирез-Балдинг), на самом деле является лишь центральным квадратом огромного полотнища (10x16,4 м). В 1926 году Дегилеа вынужден был из-за финансовых трудностей разрезать занавес и продать его фигуративную часть. Образление, расписанное ромбами, в настоящее время хранится в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Сюжет, в котором представлены зрители корриды, как и в случае с «Парадом», не имеет отношения к событиям на сцене, где корриддор, губернатор провинции, пытается соблазнить жену мельника и терпит в этом крах, становясь посылником для всей деревни. Однако с самого начала Пикассо избрал для своей пьесы к спектаклю именно тему тавромахии как отлаженного традицией зрелища, которое располагается где-то между театром и жизнью.

В первых эскизах он набрасывает драматический момент: раненая лошадь падает под пикадором, а тореро, размахивая платком, танцует перед разъяренным быком. Но на следующем этапе художник пробует соединить в условно-фронтальной композиции сцену на арене с видом зрительских лож. Пронзающий бык пикадор представлен в центральной тонде, которое фланжируется двухъярусными аркадами с фигурами болельщиков. В этом плоскостном решении нет драматизма, и Пикассо ищет способ организации двухчастного пространства, вмещающего в себя и сцену на арене, и зрителей на трибунах. В хорошо проработанном акварельном этюде пустая арена видна сквозь аркаду на переднем плане. Сценическое пространство готово, остается разместить в нем действующих лиц. Появляется сюжет, который художник разрабатывает в карандашных рисунках и этюдах маслом: бой быков только что завершился, и зрители, отвернувшись от арены, предались беседам. (Все эскизы и этюды — Парик, Музей Пикассо.)

Обычно считается, что этот сюжет, не связанный непосредственно с темой балета, лишь вводит в атмосферу Испа-



нии конца XVIII века. Однако в нем нетрудно увидеть тематическую параллель с занавесом к «Параду» — спектакль и его зрители. Из последовательности эскизов видно, что Пикассо целенаправленно шел к этому решению, и результаты его поисков заслуживают более пристального внимания.

На переднем плане мы видим локу со зрителями, а в глубине — арену с фигурами актера и служителя, укладывающего на лошадях тушу убитого быка. В левой части ложи сидит испанка, она отвернулась от небрежно облокотившегося на перила кавалера с сигарой в руке. За ее спиной — группа из трех женщин, занятых беседой, а рядом маленький торговец гранатами предлагает им свой товар.

Фигура мальчика представлена в фас, что подчеркивает движение планов из глубины навстречу зрителю. В их последовательности есть своя драматургия: от удаленной арены, где только что завершилось кровавое действие, мы переходим к иной, более близкой реальности зрителей, занятых своими житейскими проблемами. Но и эта реальность костюмирована, увиденная словно прямо культурно-исторических представлений. Франт в короткой пелерине и дамы в платьях и с веерами словно сошли с полотна Гойи, а в их расставовке, заинтересованном общении угадывается завязка некоей интриги (обольщение? ревность? заговор? пересуды?).

Никем не замечаемый мальчишка пребывает на самой грани этой театрализованной реальности. Он занят делом, которым занимался мальчишка во все времена, — торговлей фруктами красное, и сто ослеза — короткое штани и желтая рубашка — в равной мере совместима и с XVIII веком, и с современностью. Он стоит у самого края ведущей вниз ступеньки и, сделав шаг, окажется на другом уровне, рядом с неизвестно как очутившимся здесь подносом, на котором стоят три вполне современных стакана и бутылка вина.

По двум карандашным эскизам (Париж, Музей Пикассо) видно, что вначале Пикассо предполагал поместить перед занавесом крупный кубистический натюрморт в виде отдельной конструкции. В случае осуществления этого проекта речь могла бы идти о демонстративном противопоставлении двух разновременных реальностей, явленных в разных пространственных формах.

Однако в окончательном варианте было избрано другое, чисто картинное решение. В пределах одного пространства выделены разные зоны, ступенчатое расположение которых

соответствует разным стадиям продвижения во времени. Вдали и внизу отторженная аркадой арена с уже свершившимся, уходящим в прошлое событием. Над ней, на возмывающемся помосте, настоящее, едва начавшееся действие. И наконец, нагорюток, надвигаясь вниз, в «ведущую» прощаль, и готовый шагнуть за эту грань ребенок.

Пикассо явно стремился кобескать волнющего нажима в демонстрации этих пространственно-временных перепадов. Время течет непрерывно, и лишь события членит его на отрезки. В эпизоде наклон одна из фигур правой группы фактически дублирует фигуру мальчика, женщина поправляет чулок, сидя к нам лицом и отвернувшись от товаров. В готовом занавесе она показана со спины, как участница интимной беседы.

Нагорютку в этом контексте отведена особая роль. Поднос с презанческой посудой словно вынесен из соседнего кафе и украдкой подsunут в «историческую» сцену. Он затанцос где-то в темном углу, почти незаметен, и далеко не сразу прикладывает голову прощаль оборванную надпись на этикетке бутылки: *let vivo*, «херес любовь». Известно, сколь важны в кубинистических нагорютках надписи, заключающие в себе сопоставленную с изображением смысловую игру. В данном случае намек на любовный напиток срабатывает как подсказка во суфлерской будни, свивая все сомнения: перед нами разыгрывается завеска любовной интриги, эпизод из какой-то старинной испанской драмы или комедии положений.

Зонируя пространство, размещая разновременные эпизоды в разных регистрах, Пикассо выявляет переходные состояния пластическими средствами. Плотные, четко очерченные линии выхватывают и выдвигают, ложатся не по форме, а словно обтекают ее стороной. Эти деформации, конечно, не прихоть и не условное обозначение «современного стиля». Фигура мальчика перекручена дутом, словно в отведенной ему полосе происходит какие-то закручения. Воздействием искажающей оптической среды подвержена и вся центральная сцена, где формы то вступают в пошляки, то валю провисают, а изгибно скрещенные ноги галактового кабарьеро разбухают до слоновых размеров. Вобаламученная материя наглядно представляет мозаику перетекающих живой реальности в театральную вымысел.

Как и в занавесе к «Параду», Пикассо представляет некую двусмысленную, пограничную реальность. Завеса, отделяющая сцену от зрительного зала, несет на себе символ *ibntiam*

ивный, и публика балета встречается лицом в лицу со своим двойником по ту сторону временного барьера. Здесь какой-то зеркальный лабиринт: все — актеры и все — зрители. Едва заканчивается один спектакль, как начинается другой<sup>1</sup>.

Для следующих спектакля, оформленных Пикассо в антрепризе Диплева — «Пульчинелла» (1920) и «Вудро-фланенко» (1921), — по-видимому, не имели сценических занавесов, во всяком случае, тому нет никаких свидетельств.

В 1924 году Врониславой Нижинской был поставлен балет «Голубой экспресс» на музыку Дариуса Мийо по либретто Кокто. Пикассо не участвовал в постановке спектакля, но предоставлял в качестве эскиза к занавесу свою гуашь «Бег» (1922, Париж, Музей Пикассо). Два гигантши бегут по пустому пляжу с тизым тономом, но в их сдвинувшихся фигурах зафиксирован и другой момент — внезапной остановки бег. Одна из женщин резко затормозила, выставив ногу вперед, а другая колотела с разгону и, уцепившись за руку подруги, увлекает ее за собой. В таком, альтернативном, видении тяжести, перепутав вечности, устремляются в противоположных направлениях, перетягивая друг друга. Кроме того, они то колотают, как мячики, то грустно падают. Элементы этой сложной динамической сцены, похоже, были вынесены Пикассо из ранее выполненных им балетных зарисовок — поддержек в дуэтом танца, многофигурных группировок со сцепленными руками.

В том же 1924 году в театре де ля Сигаль был показан балет «Меркурий», где вновь встретились главные участники «Парада» — Эрик Сати, Леонид Мясин и Пабло Пикассо. Спектакль, названный в программе «пластическими поэмами», не имел единой фабулы и приближался по своей структуре к веселой невинной мимик-жестам, с его короткими разношерстными номерами, с элементами клоунады и ковра абсурда. По признанию Мясина, ведущая роль в работе над балетом принадлежала Пикассо, который создал не только женские костюмы, но и ряд персонажей в виде пратикаблей — перемежающиеся планшето с раздвижными элементами и нанесенными на них рисунками проволокой. Эти подобия картонных кукол игрушечного театра составляли контраст живым актерам, одетым в светлые туники и хитоны. По сути, Пикассо создал новый театр стили, выставив на одной сцене характерные для его творчества формальные альтернативы — неоклассические стилизации и постмодернистский гротеск.

Спектакль предварялся занавесом, на котором фигуры Арлекина с гитарой и Пьеро со скрипкой вычерчены непрерывно петляющей линией, наподобие проволочных рисунков протикабелей (Париж, Национальный музей современного искусства). Рисунок отчетливо обозначает прозрачные фигуры, наложенные поверх цветных пятен. В литературе о театральном творчестве Пикассо отмечается лишь этот восходящий к кубизму прием разделения цвета и рисунка<sup>1</sup>. Однако здесь фоновые пятна ступают в темные персонажи. В абрис лица Арлекина выливается чудовищный профиль, вовлекая в фокус зрения пританцовывая позади фигуру. Красное пятно, притягивая к себе часть корпуса Арлекина, также обращается в фигуру, то ли сидящую у гитариста на колени, то ли стоящую в круто развернутом кокетстве. Контур гитары остается неизменным, и похоже, что ее струны перебирают сразу три музыканта.

Позади прозрачного Пьеро складывается еще более любопытная инвентарная. Коллажесподобные цветные формы разрывают его надвое. В белом пятне проступает целиком задрапированная в гиматий статуйная фигура, повернутая к нам в три четверти, а за ней — серый человечек, с любопытством заглядывающий ей через плечо. Притянувшись, он прядет за спиной сымчок — тот самый, которым в первоплановом, графическом варианте размахивал Пьеро. Два этих персонажа сцеплены, как паритером, общим элементом — рисунком головы. Голова Пьеро, зависшая отдельно от корпуса, уподоблена маске с коротким носом и прорезами для глаз и рта. Эта форма дважды выворачивается, в зависимости от того, какую из двух теневых фигур мы рассматриваем. То она выглядит профилем плута-соглядатая, то физиономией музыканта в белом гиматии, который словно только что обнаружил исчезновение сымчка и с возмущением обернулся к тихо подкрадывающемуся похитителю.

Дальше сцепившись в перебрание павца тем более выразительно, что увидеть ту или иную комбинацию можно только последовательно. Вот мы сосредоточились на силуэте моншеника, стаявшего сымчок и сунувшего свой нос за плечо спеленутой покрывалом фигуры. Нетрудно догадаться, чем вызван его азучий интерес. Неопределенно очерченный корпус скрипки перекашивает лицо таинственного музыканта и, уменьшаясь в масштабе, уподобляется какому-то духовому инструменту — губной гармошке или флейте Пава. Украденный сым-

чок античной статуе не нужен. Но когда из-под ее плаги выскакивает разъяренный профиль, загадочный инструмент, увеличившись в относительных размерах, перемахивает в плечу, вновь обращаясь в скринку. Скринка заметил подрашавшегося кося и тинет в кося руку, чтобы отобрать смычок. Этот обмен репликами — «На чем ты там теперь играешь?» — «Отдай смычок, истодий!» — выразителя, как в переставке клоунов. Между тем Пьеро, словно не подозревая, что происходит у него за спиной, продолжает азартно исполнять свое партно, широко размахиваясь перед очередным эффектным пассажем. Таким образом, если в компактной группе Арлекина три персонажа жарно брешат на одной и той же гитаре, то в группе Пьеро, болле разнотной, скринка-смычок становится яблоком раздора, но-за нес заканчивается трудноразрешимый спор. Между тем на первом плане кажется, никем не замечаемый, еще один струнный инструмент — мандолина.

Пьеро и Арлекин стоят на каком-то подобии деки. Во мюпнутый абрис создаст впечатление качелей, на которых попеременно поднимаются и опускаются комеданты, что побуждает зрителя концентрировать внимание то на одной группе, то на другой. Инструменты, включаясь в рекомбинации фигур, перекладываются в разные ситуации, колкаясь в крутеворот событий. Очевидно, что прием скрытого сюжета, найденный в занавесах к «Параду» и «Треуголке», здесь усложняется. Одна и та же форма кодирует несколько фигур в последовательно меняющихся миксисетах.

Эскизы к занавесу «Меркурия» свидетельствуют об упорных поисках спрессованных образов. В них Пикассо, апробируя разные варианты, отчетливо выделял «теневые» фигуры тональными контрастами и усиленным нажимом линии. В законченной композиции эти контрасты приглушены, цвета подчинены одной мягкой гамме. Завулрировав фигуры «второго плана», художник рассчитывал одарить зрителя радостью неожиданного открытия. «Чувство азарта, — говорил он, — получает наслаждение от удивления. Если вы сосредоточились на том, что находится прямо перед вашими глазами, вас отвлекает мысленный образ, застрявший в вашем сознании. Здесь тот же закон, что управляет конкором. Только неожиданная острота заставляет вас смеяться»<sup>1</sup>.

Но вышло иначе. Даже тренированный глаз искусствоведа проскальзывает мимо затаящихся фигур, замечая лишь неопределенные пятна. Их стиливание в изображение требует

значительных зрительных усилий. Возможно, Пикассо рассчитывал на присущую ему самому уникальную скорость зрительных операций. В результате замаскированные сюжеты оказались за порогом восприятия даже наиболее опытных зрителей.

Приведем любопытный эпизод, свидетелем которого стал Роберто Отеро, фотографировавший Пикассо в его последние годы. В сентябре 1966 года Кристиан Зервос, который продолжал в то время работу над полным каталогом произведений мастера, принес ему фотографии кубистических рисунков для подтверждения их подлинности и датировки. Сразу отбросив несколько фальшивок, Пикассо с недоумением остановился на собственном рисунке:

« — Я здесь ничего не вижу. А ты?

Внимательно рассмотрев репродукцию, и вынужден был честно признаться, что не различает в ней ничего, кроме сложения пересекающихся прямоугольников, полукругов и кубов. Фотоэпизод вернулся к Зервосу:

Пикассо: А ты, Зервос, видишь в нем что-нибудь?

Зервос: Нет.. Ничего не вижу.

Сцена повторяется несколько раз. Наконец, при взгляде на старый рисунок в четвертый раз, у Пикассо наступает озарение. Его глаза вспыхивают.

Пикассо: Ну вот, теперь понятно: это — боксеры.. Вы видите?

И в самом деле, на смутных переплетениях ромбов и кубов, как по волшебству, явились два боксера, изготовившиеся к ударам в лицо друг другу<sup>4</sup>.

Пикассо заведомо знал, что в его рисунке непременно должен быть второй план, хотя поиск оказался непрост и для него самого. Но как только, по его слову, стала геометрическая плена, все присутствующие увидели скрывавшуюся за ней сцену — замечательная иллюстрация к психологическим концепциям, раскрывающим роль мыслительных категорий в зрительном восприятии.

Композиции пикассовских завесов отличаются необычной динамикой, в которой зрительные перестройки форм влекут за собой сюжетные преобразования. Изначально заключающая в себе некую загадку, она требует ретрансляции, и в результате смены зрительной установки исходная ситуация преобразуется в другую, подобно тому, как сменяются эпизоды в ходе театрального действия. Мастерство художника

ка сближается здесь с мастерством режиссера, поскольку к восприятию неподвижной картины подключаются психо-ческие потоки, повсюдная активность, присущая человеческой зрению. Метод «метаморфоз», по-видимому вынесенный художником из опыта работы в театре, стал определяющим и для его станковой живописи и графике конца 1910-х — 1920-х годов. Картина, — говорил Пикассо, — меняется в процессе работы вместе с течением мысли. А будучи законченной, она все равно продолжает меняться в зависимости от сознания того, кто смотрит на нее. Картина живет своей жизнью, как живое существо, подвергаясь потоку перемен, которые происходят с нами каждый день. Это вполне естественно, ведь картина обретает жизнь только в взаимодействии со человеком<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См. Martin MF. *The Ballet Parade, a Dialogue between Cubism and Romanticism* // *Art Quarterly*, 1978, I, № 2. P. 85–111; *Lesons AM. Parade: Cubism as Theatre*. Michigan, 1975; Vogel J. *Pablo Picasso als Bühnenbild- und Kostümentwerfer für die Ballets Russes*. Köln, 1983. S. 72–85; *Menscher-Bühnenbild D. Picasso's Parade. From Street to Stage*. London, 1991. P. 209–235.

<sup>2</sup> См. Vogel J. *Op. cit.* S. 81.

<sup>3</sup> Прохор Леаль находит фигуративную часть занавеса в «Триумфально-балаганной, рассматривая в ней лица персонажей устаревшей театальной живописности (см. *Leal P. Une merveille de mise en scène* // *Picasso. Le Triomph. Dessins pour le défilé et les costumes du ballet de Manuel de Falla*. Lyon, 1992. P. 27). Однако речь здесь должна идти, скорее, об акварельной игре с цветом, на что указывает и образное решение — так называемый «цвет Арлекина», символ театальной игры.

<sup>4</sup> См. Gouyon D. *Picasso Theatral*. Paris, 1987. P. 57–58; Vogel J. *Op. cit.* S. 229–230.

<sup>5</sup> *Adlow D. Picasso on Art: A Selection of Views*. Harmondsworth, 1977. P. 90.

<sup>6</sup> *Otero R. La Mayor Collection de Picasso del Mundo*. Köln, Galerie Gmurzynska, 1996. P. 122.

<sup>7</sup> *Adlow D. Op. cit.* P. 8.

Е.Я. Суриц

## ЛЕОНИД МЯСИН И ПИКАССО

Леонид Федорович Мясин — один из крупнейших балетмейстеров XX века, созданный, работая в русских труппах за рубежом, десятки спектаклей разных жанров. Многие его комедии строились на народных и бытовых танцах, которые он переплавлял в новый танцевальный язык, выработав свой собственный стиль. В балетных симфониях, которые Мясин ввел в обиход балетного театра, он с редкой изобретательностью оставлял пространство сцены, распоряжался массами, строил группы. Одной из особенностей его постановок была их динамика.

Важным источником вдохновения хореографа всегда было изобразительное искусство. Мясин с самой юности увлекался живописью. Пытался сам писать, хотя никогда не делал декораций или костюмов к спектаклям. Но — что значительно важнее — он с первых своих постановок (то есть с 1915 года) находился под влиянием художников. Вначале это были М.Ф. Ларионов и И.С. Пугачова («Полночное солнце» и «Русские сказки» в труппе С.П. Дягилева, не доведенный до конца балет «Литургия»). Затем его сорудником, а скорее даже наставником, стал Пабло Пикассо. С ним он сделал четыре балета: «Парад» (1917), «Треуголку» (1919), «Путьчицелу» (1920) и «Меркурия» (1924).

Первая встреча Мясина и Пикассо состоялась в период работы над балетом «Парад».

Заказ на «Парад» принадлежал Жюану Кокто (написавшему и сценарий) — одному из лидеров французского авангарда. Жюан интересовался народным театром, эстрадой, цирком, он еще в 1914 году задумал балет «Давид», местом действия которого должен был стать вход в армарочный балаган. Этот первоначальный проект остался несуществующим. В 1915 году Кокто встретился с композитором Эрриком Сати, годом позже



Кокто и Дегилев познакомились с Пикассо. В результате Кокто поставил Сати и Пикассо в свои планы, а в августе 1916 года началась их совместная работа. Масни репетировал балет зимой и весной 1917 года, когда труппа Дегилева находилась в Париже.

Новый балет получил название «Парад», что означает короткое представление, которое артисты дают на улице, а вдалеке тем самым завлечь прохожих внутрь балагана, чтобы те посмотрели спектакль целиком и за деньги.

Вскоре после того, как Пикассо подключился к работе, выяснилось, что участники постановки склонны прислушиваться скорее к мнению Пикассо, чем сценариста. Масни, который был очень молод и неопытен (ему было всего 22 года, и ставить балеты он начал всего двумя годами ранее), по-видимому, молчал (все его высказывания относятся к более позднему времени), но сам Кокто жаловался на чрезмерное, по его мнению, влияние Пикассо, в частности, на композитора, а Сати, в свою очередь, в письмах поведал о своем увлечении идеями Пикассо.

14 сентября 1916 года Кокто писал Валентине Гресс: «Я считаю, что «Парад» должен служить обновлению театра, а не простым предлогом для сочинения зрелища. Мне больно, что он (Сати. — ЕС) танцует вокруг Пикассо с воплями: «Я слеую за Вами! Вы мой хозяин!» И ему кажется, что он слышал впервые из уст Пикассо то, что я повторял ему снова и снова.» Со своей стороны Сати в письме, написанном, по случайному совпадению, в тот же день и тоже Гресс, так оценил происшедшее: ««Парад» меняется к лучшему за спиной Кокто! У Пикассо есть идеи, которые мне нравятся больше, чем идеи нашего Жана (Кокто. — ЕС), я полностью на стороне Пикассо. Пикассо говорит мне, чтобы я продолжал следовать тексту Жана, а он, Пикассо, будет работать на основе другого, своего собственного — который блестяще! Чудеса! Я едва не слоужу с ума, я в полной растерянности! Что мне делать? Теперь, когда я знаком с замечательным замыслом Пикассо, мне мучительно писать музыку на основе менее прекрасной идеи нашего юного Жана. О, да! Менее прекрасной. Что мне делать? Что мне делать?»

Что же привнес Пикассо в «Парад»?

Дело в том, что и Кокто, и Пикассо, каждый хотел провести в «Параде» собственные идеи. Кокто хотел противопоставить традиционным образам старого балета образам современной

жизни. Выводя их в план обобщения, создавая на сцене новый мир, где обыденность представит околесицизированной, банальное будет возведено в символ, он надеялся, что, не теряя ни в сиюминутности, ни в фотографичности, они обретут значение «вечного искусства». Указания, которые он давал своим соавторам, «не содержали ничего комористического». Наоборот, подчеркивалось окулупное, т.е. идеи, которые стояли за персонажами, служа их продолжением, идея балетана как поправки жизни! Кокто хотел, чтобы во время действия звучал голос некоего абстрактного распорядителя, усиленный с помощью рупора, напоминавшего открытый рот античной маски. Он произносил бы то бессмысленные, как в сновидении, то взятые из современной рекламы слова. Этот голос представлял персонажей и одновременно приглашал в мир фантазии. В альбоме, который Кокто подарил как раз Мисин, записаны придуманные Кокто тексты. Вот, для примера, один из них: «Приходите и узнайте правду об Америке: землетрясения, корабле замывания, гидронавские сыщики, раттаби, фабрики, совещание с рельсов поезда и толпуние паромоды. Мгновенная задержка — и вы пропали!»<sup>3</sup>

Пикассо шел другим путем, он радовался возможности вывести на сцену своих любимых героев. Его занимала мысль показать в балете представление ярмарочной труппы, смешное, грубоватое, с элементами сатиры. При этом идею Кокто он не отрицал, но символ, а главное, искал ей визуальное решение.

Это вывинулось уже в оформлении занавеса, созданным Пикассо. Он напоминал занавес старинных ярмарочных театров и изображал сцену, где под тяжелыми складками бархатной драпировки на фоне театрально-романтического пейзажа собралась группа комедиантов. Некоторые исследователи, связавшие занавес с другими рисунками Пикассо, изображавшими его сотрудничков по работе над «Парадом» или с фотографией артистов, хотят видеть в изображенных здесь персонажах людей, близких труппе Дягилева. Нарисованный на занавесе Арлекин похож на Мисина, клоун — на Кокто, матрос напоминает Дягилева (и это может быть шутивным намеком на тот страх, который Дягилев испытывал перед морскими путешествиями), в виде Арапа изображен Стравинский. Одна из двух девушек на занавесе — это, возможно, Ольга Кохлова, другая, стоящая на спине крылатой лошади — видимо, Пегаса — и сама с крыльями за спиной, напоминает Марию Шабельскую, выступавшую в балете в роли Американской девочки.

И наконец, сам Пикассо фигурирует здесь в виде тореадора. Соответствует ли это действительности — трудно сказать: что-то общее между персонажами, изображенными на занавесе, и упомянутыми людьми имеется, хотя полного портретного сходства и нет. Безусловно другое занавес объединил многих героев картин Пикассо, постоянно с сочувствием и любовью писавшего Арлекинов, акробатов и наследниц, всех членов великого братства бродячих актеров, потешников и шарманей. Недром здесь в виде роккичета, наряду с барабаном, фигурируют также большой, украшенный звездами мяч (может быть, но «Девочка на шаре») и лестница до неба (из «Ужина акробата»). Что же касается Петаса, то, возможно, он символизировал высоты, доступные даже самым скромным труженикам искусства. Строго говоря, таким же товариществом была и трупа Дитяева, особенно в тяжелые дни войны: без дома и крова, без уверенности в завтрашнем дне, сплоченная общим трудом, общими тяготами и надеждой на успех. Таковыми были и герои представления, которое начиналось после того, как занавес поднимался. Каждый номер объявлял менеджер.

Пикассо придумал трех менеджеров — французского, американского и негра, которые появлялись между номерами и объявляли их, призывая зрителей любоваться искусством артистов. Эти менеджеры (точнее, первые два) были своего рода «нечеловеческими» или «сверхчеловеческими». Пикассо сконструировал из пальто-наки и костюмов этих двух менеджеров в образе невиданных, трехметровой высоты сооружений, сочетающих разные, необходимые для их характеристичные элементы. Менеджер из Нью-Йорка напоминал гигантского робота, увенчанного шляпой в виде паролонной трубы. На нем была красная рубашка, ковбойские боты и сапоги, за спиной небоскреб с флюжками, а в руке метафор и лист бумаги с надписью «Парад». Менеджер из Паровака был в белой кепочке и белых чулках. Под условно намеченным цилиндром закручивались усы. За спиной у него выделялись арты парижских кантанов, в одной искусственно удлиненной руке он держал курительную трубку, в другой — тросточку. В спектакле должен был участвовать третий менеджер — негр, высквакивший на сцену верхом. Два танцовщика изображали, как это делают клоуны в цирке, передние и задние ноги худой клячи, чья ухмыляющаяся морда напоминала череп. Лошадь забавно пританцовывала и брыкалась. На генеральной репетиции кула-негр свалилась с ее спиной, после чего решено

было от негра отказаться, а лошадь сохранить как себе один аттракцион.

Менеджеры появлялись между номерами, объявляя их. Масин оживлял менеджеров и лошадей, оформлял с помощью танца и пантомимы цирковые номера. Американская девочка разыгрывала пантомиму, где изображалась ее приключенница в духе немых фильмов эпохи. Она прыгала на подножку движущегося поезда, переплывала реку, отстреливалась от индейцев, тонула на «Титанике». Все заканчивалось сугубо мирной сценой: девочка с бантом на голове, одетая в мажорскую и плисированную юбочку, играла на пляже в песочке.

Китайского фокусника Масин танцевал сам, пародируя весьма распространенный вид аттракциона. Он передвигался по сцене резкими подпрыгивающими движениями, поочередно на манер тех традиционных китайских танцев, что встречались во многих старых балетах (например, в «Шелкунчике»). Затем демонстрировал фокусы. Первый номер состоял в том, что он доставал из своей юбки яйцо, заглазывал его, затем вынимал из носка туфля. Второй — имитировал приемы фокусника, извергающего огонь и воздвигавшего на арене целый столб пламени. Сами фокусы, нарочито напускская на себя артистом псевдоазиатская «таинственность», эксцентрический грим и устранившая минимика — все это было рассчитано на то, чтобы завлечь не слишком притягательного зрительского зрителя.

Двое акробатов (мужчина и женщина) имитировали танцы на проволоке. Он раскачивал ее на колесе, как бы подравная полосу трапеции. Они были в непрерывном движении, не разрывая себе ни замедления, ни передышки, и по впечатлению означая, это *regrettable mobile* было само по себе драматично, воспринималось как бесцельная трата сил и энергии!

«Парад» — результат творчества всех трех его создателей — Кокто как автора первоначального проекта, Пикассо, придавшего ему окончательную форму, и Масина, который проводил в жизнь замыслы своих коллег. Павлом Аполлинер писал в программе парижского сезона 1917 года, что «впервые создателям балетного спектакля удалось добиться полного союза живописи и танца, пластики и минимизма, и это предвещает рождение нового, более совершенного искусства».

Если говорить о хореографии, то общее направление было подсказано Кокто. Тот сам определяет свою долю участия

в цитированной выше статье: «Моя роль заключалась в том, чтобы придумать жизненно правдоподобные жесты, указать на них и их упорядочить, чтобы затем с помощью искусства Масина поднять их до уровня танца».

Но еще больше Масин обаян Пикассо. Он, несомненно, испытал влияние его стиля живописи. Масин, воспитанный на приемах традиционного балета с его достаточно ограниченной и упорядоченной лексикой, открыл для себя, работая над «Парадом», где были сломаны границы между высокими и низкими жанрами, совершенно новые возможности сценического движения. Это сказалось в отборе движений — угловатых, деформированных, также и в том, что он вводил в танец (отчасти под влиянием Кокто) в большом количестве чисто бытовые жесты. Все напоминало приемы художников-экспериментаторов, которые использовали в картинах обрывки газет или обоев, кусочки дерева. В то же время с чисто хореографической точки зрения «Парад» для Масина — лишь начало его самостоятельного творчества. Его зависимость от того же Пикассо — прямая и непосредственная. Фактически то, что в «Параде» требуется от балетмейстера, это «схематизированное художником, рисунок превратить в движущийся сценический предмет (менюэтеры), вырастить из скелета костюма танец. Если же сам Масин и вмешивался (по-видимому, достаточно редко), то лишь в том случае, когда у него возникала потребность приблизить хореографический текст к привычному ему балетному. Так, автор цитированной выше книги о Пикассо, Дуглас Кривер, пишет, что по просьбе Масина вместо предложенного Кокто одного верблюда была введена пара — мужчина и женщина, — чтобы дать возможность поставить танцевальный дуэт.

В период подготовки «Парада» Масин и Пикассо облизались. Пикассо в 1916–1917 годах несколько раз рисовал Масина<sup>6</sup>. Вскоре возникли и другие общие интересы. Один из них — Испания. Родина Пикассо, где труппа Дягилева подолгу гастролировала в годы Первой мировой войны (в частности, в 1916–1918 годах), увлекла хореографа, поразила богатством своего танцевального фольклора. Сначала он поставил там в 1916 году небольшой по продолжительности балет «Менины» (на основе картин Веласкеса), позднее готовил так и не доведенный до премьеры спектакль «Сады Ананхуэса». В обоих Пикассо участия не принимал.

После успеха «Менин» Масин с Дитяевым стали задумываться над возможностью поставить еще один испанский балет, на этот раз на народном материале, благо им не раз приходилось наблюдать выступления танцовщицок фламенко в цыганских кварталах, а одного из этих исполнителей — Феликса Фернандеса — Дитяев даже принял в группу. Феликс стал обучать Масина технике мелких дробных движений ног — сапатедо, одного из главных элементов испанского танца. Исполздатню обозначился возможный сюжет балета, когда композитор Мануэль де Фалья пригласил Дитяева с Масиным посмотреть фарс «Коррекадор и мельничиха», к которому он написал музыку. Основой фарса служила повесть Педро Антонио Аларкова «Треуголка». Мысль создать балет на ту же тему пришла всем по душе, и де Фалья взялся сочинять к нему музыку.

Работе над новым спектаклем предшествовали поездки по стране, во время которых де Фалья и Масин изучали местный фольклор. Масин рассказывает о виденном ими: «Феликс был, конечно, незаменим в нашем путешествии, поскольку, где бы мы ни оказывались, он неизменно воспринимался местными танцовщицами как свой. Он организовывал для нас представления, и поздними вечерами мы слушали певцов и гитаристов, для нас исполняли коту, фарунку и фанданго. В Севилье мы посмотрели двух выдающихся исполнителей фламенко — Рамфреса и Макаррону, <...> воспринявших удивительным сочетанием почти сыроевой силы и элегантности. Там же нас также пригласили посмотреть севильяну, которую группа танцовщицок исполняла на закате теплым лунным светом крыше старого дома в квартале Триана. В Кордове Феликс устроил представление в пещере в окрестностях города, собрав вместе группу лучших местных танцоров, в числе которых были сапоянки, цирюльницы и кондитеры <...> Они танцевали и импровизировали с таким темпераментом и непосредственностью, при этом сами получая столько удовольствия, что выступление продолжалось всю ночь напролет<sup>7</sup>. Перед хореографом открывалось все богатство испанских народных танцев, их бесконечное разнообразие и одновременно свойственная им всем красочность, страстность и виртуозность.

Пинаусо не принимал участия в этих поездках, хотя наведаясь в Испанию, привезя туда после свадьбы свою молодую жену, танцовщицу «Русского балета С.П. Дитяева», Ольгу Хохлову:

Непосредственно к работе над декорациями он приступил чуть позднее, когда труппа выходила в Лондон в 1919 году.

Судя по количеству сохранившихся набросков занавеса балета «Труффальчо», художник не сразу нашел решение, которое его устраивало бы. На этот раз тоже, как и при создании занавеса «Парад», изображался не эпизод из спектакля, а сцена, которая должна была ввести в атмосферу действия. Пикассо написал группу людей, сидящих в ложе по окончании корриды (адали на арене упряжка лошадей увозит убитого быка): женщину в красном платье, дам в мантильях и мальчишку, торгующего апельсинами. В связи с этим Пикассо сделал большое число набросков сцен боя быков: то паркованный с предельным реализмом момент, когда торедор ударяет быка палкой, то эпизод с поверженной лошадью и пикадорами. Музыка увертюры, когда демонстрировался занавес (Мануэ debate Фалья специально написал ее по настоянию Пикассо уже после того, как партитура была готова), включала звучание фанфар, бой барабанов, сопровождаемые дробным звуком каблучков в сапатеадо, треском кастынет и громкими выкриками «Ole! Ole!» на сцене.

Декорации, несмотря на предельно экономный отбор выразительных средств, передавала дух Испании через пейзаж с выжженной солнцем землей, глинобитными розовато-желтыми домами, высоким звездочком и голыми колпаками вдали. Пикассо своеобразно объединил в оформлении палаций полдень и звездную ночь, придав декорации светлый песочный колорит и одновременно поместив на тускло-голубом небе семь ярких звезд. Несколько длинными на подвешенных одно за другим полотнищах с прорезями, без всяких сооружений и не пытаясь создать иллюзию перспективы, он нанес на те главные точки, где развивалось действие, — площадь, дом Мельника, мостик над ручьем, куда Мельничиха обрастывает Коррекадора — и расположил их так, чтобы постановщику было удобно строить мизансцены этого достаточно запутанного в сюжетном отношении балета.

Свойственное Пикассо чувство театра и его озабоченность задачами, стоящими перед постановщиком и актерами, проявились и при создании костюмов, многочисленные эскизы которых сохранились. Он применял прием контраста. На фоне достаточно тусклой, точно обесцвеченной солнцем декорации костюмы выделялись своей особой яркостью: ярко-красные с желтым и черным, зеленые с синим и черным,

желтые с черным и синим, розовые, коричневые, лиловые. Много резко контрастирующих полос, фантастических арабесок, постоянное сопоставление произвольно ярких цветов с черным. Эти сочетания, эта расцветка до некоторой степени фантастичны, и в то же время в основе каждого костюма — знание исторической и этнографической правды, т. е. они по-своему достоверны. Костюмы, конечно, служат и характеристикой персонажей: важный Коррекцидор, в треуголке, ратуравенном мундире, при всей пышности этой одежды — смехом; Мельнива, одетого в короткое узкое шелковое брюки, белую рубашку и лиловую короткую курточку, отпугивает изысканство и живость; Мельничиха — в своем стильном наряде — очаровательно кокетлива, алыкаситы — умело-умачны (костюм, изображенный на эскизе, состоит весь из вертикальных темно-зеленых и черных полос); а жители деревни — это весь народ Испании (тут и костюмы и пляски самых разных районов) — он весел, скор на шутку, не боится постоять за себя, но без злобы, даже когда выступает против Коррекцидора. Постановщик, создавая танцы, не мог не учитывать подсказанное художником. Любопытная деталь: поскольку Коррекцидор падал в воду и затем появлялся в том же костюме, якобы промокший, Пикассо придумал для него два плаща на втором, который он набрасывал, прежде чем выйти на берег: были налиты то ли блюстки, то ли волосы блестящего материала (вспоминания участником спектакля тут же совпадают), имитирующие капли воды. Так удивительно сочеталась в спектакле дотошная достоверность и предельно выразительная обобщенность.

Карсакина, которая была одной из исполнительниц партии Мельничихи, вспоминала, что Пикассо создал ее костюм после того, как несколько раз приходил на репетицию, и кроме того моделировал его сам прямо на ней. «Костюм из розового шелка и черного кружева самого простого покроя был настоящим шедевром, скорее символом, чем этнографической репродукцией национального костюма». Несмотря на то что у Пикассо были помощники, писавшие декорацию по его эскизу — Владимир Полунина, кстати оставивший воспоминания об этой работе<sup>1</sup>, и Елизавета Полунина, — он и сам принимал участие в росписи задников: в частности, нарисовал сам звезды и силуэт города. Он создал эскизы для всех аксессуаров: плетенья клетки, деталей оконной решетки, портфеля и т. п. В ряде случаев Пикассо участвовал и в расцветке костюмов. Да-



же гримы персонажей не проходили мимо внимания художника (их эскизы тоже сохранились). Людям Соколова вспоминает, как Пикассо сам накладывал грим на лица танцовщиц: например, мелким пятнышками синего цвета на лице Коррекидора<sup>17</sup>. Об этом рассказывает и С.У. Вомонт, присутствовавший на сцене перед спектаклем в Лондоне: «В то время как я наблюдал за установкой декораций нового балета, Пикассо появился на сцене в сопровождении одного из служащих, который нес коробку с гримом. Артист, изображающий алькасила, подошел к Пикассо, поклонился и остановился. Тот, выбрав грим, нанес на его подбородок ряд точек синего, зеленого и желтого цвета, что придало ему соответствующий образу свирепый вид. Когда артист удалился, появился следующий...»<sup>18</sup>

Обобщенный и лаконичный фон действия в сочетании с костюмами, которые были некоей театралезованной фантазией на тему народной традиции, — принцип, положенный в основу спектакля. Визука решению, предложенному Пикассо, была и постановка Масини. На основе ритмов и форм этнографических плясок он творил собственную хореографию, абсолютно театральную, но сохраняющую дух испанской пляски. Эта театральность решительно отличалась от той, что издавна жила в испанских танцах в традиционных балетных спектаклях, где, как пишет та же Карсакина, «налицо была стилизация, и даже лучшие номера отдавали сахарным, здесь же (т.е. в "Фругалке". — Е.С.) удалось передать самую сущность испанских танцев»<sup>19</sup>. Наблюдая танцоров в тавернах и на площадях, досконально освоив их технику как народного, так и классического испанского танца, Масини тоже добился сочетания традиционно-подлинного и искусственно-обобщенного.

Мельника Масини играл сам. Людям Соколова, на которую он ставил танцы Мельничихи (звонкозвучно она обучит им Карсакину), рассказывала, как они часами тренировались, исполняя испанские ша: «Мы проделывали удивительные вещи головой, руками, кистями рук и пробовали все комбинации каблочки дробы, которую Масини воспринял от Феликса или сочинил сам»<sup>20</sup>.

Балет состоит из танцевальных номеров, включавших танцы разных регионов Испании, сольные и массовые, сценизированные пантомимичными сценами. Уже первая сцена, в которой к Мельнику, стоящему у висюющей на дверях клетки с птицей, выходит Мельничиха, завершающаяся с мужем, кокетливо под-

драматичная его, строилась на движениях народного танца. С пытаясь ухватиться за ней стариком Коррекндором она танцевала менуэт. В ряде мимических эпизодов вылагался сюжет балета Коррекндор насыпал алыгасилов дрестовать Мельника, но сам попался в ловушку. Между этими сценами происходили танцы дуэт Мельника и Мельнички — фанданго, приход крестьян — обидя оснильни, соло Мельника — фарука, встреча Мельника и Коррекндора — конитация боя бьков, танец, где высмеивался поверженный Коррекндор — тоже алуточный народный, в котором принимали участие как крестьяне, так и гротескные персонажи, появляющиеся на национальных праздниках. И в финале балета — массовая хота.

Из собственного описания Мясина и воспоминаний очевидцев можно составить себе представление об исполняемой им фаруке. Она возникла посреди крестьянского праздника, после того как Мельник наполнил чаши гостей вином из бурдюка. Отпив глоток и бросив бурдюк на землю, он принимал величественную позу фламандо (выпрямленный корпус, опущенная назад голова, слегка вывернутая грудь, сдвинутые ноги) и начинал двигаться вперед, выстукивая дробь (саптеадо) и прищелкивая пальцами. Руки ковылялись над головой, а каблуки ударяли об пол со все большей скоростью. Саптеадо перемещалось вертуговыми прыжками, во время которых танцовщик ударял ладонью по каблук, перутом, когда он касался рукой пола и влетал снова. Движения постепенно убыстрялись, ритм становился бешеным, танцовщик, одержимый танцем, уже, казалось, не мог остановиться. Вперед-назад, вперед-назад — прыжок за прыжком, удар за ударом. Словенные вокруг мученны подбадривали танцующего, требуя, чтобы он еще увеличивал скорость — быстрее! Еще быстрее! Оу! Оу! — пока после финального прыжка он не упал на пол.

Последней точкой этого необыкновенно динамичного, радостного, превозмуженного комора и открытых эмоций спектакля была общая хота. «Кастаньеты, прикрепленные к двум средним пальцам, звучат пульсирующим «топ-топ-топ», и вся труппа движется из стороны в сторону в широком, перекачывающемся движении хоты. Глаза слезят от мелькания обнаженных рук и сияющих белесовой низких юбок; невозможно уследить за перерывным движением полосатых костюмов, в ушах отдается ритмичная дробь ног и треск кастаньет. А радостная мелодия валетает ввысь гигантской волной, на мгновение заволакует и вновь кивается. Чумело, изобра-

жающее Корреидора, подбрасывают вверх на одеяле, ловят и подбрасывают снова. Мельничку и двух ее подруг поднимают на плечи и победоносно несут вперед мужчины. Это привнес конец власти треуголки Корреидора»<sup>14</sup>.

«Треуголка» имела огромный успех всюду, где бы она ни исполнялась. Для Масини это была одна из самых важных работ. Он окончательно убедился, что можно строить балетный спектакль на основе не только классического танца, но различных театральных приемов и хореографической лексики, отличных от ранее принятых в балете. Работая с Пикассо и де Фалла, он приблизился к народному искусству.

Пикассо, несомненно, помог хореографу опутить дух Испании. Испанские танцы легли в основу балета. Но не только этому Масини научился у Пикассо. Он рассказывал о том, что из беседы, будь то в Барселоне и Мадриде или Париже и Риме, касались не только готовящегося балета, но проблем искусства в целом.

По ходу этих встреч Масини многое, по его словам, познал. Он учился у Пикассо, например, избавляться от всего лишнего. Масини вспоминал в одном из своих поздних интервью (относящемуся к 1977 году), что Пикассо на его глазах делал десятки набросков, начиная с реалистического, детализированного изображения, затем, шаг за шагом, детали отбрасывались как ненужные. Но, чтобы понять, что нужно, что не нужно, надо глубоко войти в предмет, досконально постичь его сущность. Таким образом, хореограф постигал, как он пишет, «искусство абстрагировать... преобразить и упростить природу»<sup>15</sup>. И воспринял этот метод для своей работы: многочисленные варианты одного и того же танца, ведущие к кристаллизации главной идеи. Он убедился, что нельзя считать первую же попытку удачной. Это всего лишь начало работы мысли, и за ней следует постепенное освобождение от всего, что помешает окончательному решению.

Масини вспоминает также, что речь шла еще о симметрии и асимметрии. Пикассо говорил Масини о скользящих свойствах симметрии, мешающих свободе движения, и пояснил, почему, поместив в «Треуголке» «домик налево, он ни за что не поместит другой направо»<sup>16</sup>.

В следующем, 1920-м, году Масини и Пикассо вновь встречаются при работе над балетом «Пульчинелла» с музыкой И.Ф. Стравинского.

Из четырех соавторов постановки (и композитору, художнику и балетмейстеру мы вправе, вероятно, добавить много вспоминавшегося в их работу Датиелю) первым о балете на основе комедии дель арте подумал, если ему верить, Масин. Он вспоминает виденные им на улицах Неаполя еще в 1917 году представления народного кукольного театра и кушанную им тогда же у старого итальянского актера маску Пульчинеллы, некогда принадлежавшую знаменитому исполнителю этой роли Антонио Петито. Образ Пульчинеллы увлек артиста. «Меня поразило разнообразие его жестов, его длинные болтающиеся ноги, его маска с кривоватым носом и лицом, одна половина которого смеялась, а другая плакала»<sup>25</sup>.

Прошло немного времени и одновременно Датиелю и Масин погрузились в изучение старинных книг и документов. Датиелю заинтересовалась музыкой Джованни Баттиста Перголези и предпринял розыск сначала в Британском музее в Лондоне, затем в Париже в библиотеке Оперы и, наконец, приобрел на распродаже в Неаполе целый ряд рукописей неоконченных музыкальных сочинений композитора. Масину тогда же попалась сборник сценариев комедии дель арте, где его особое внимание привлек один, носивший название «Четыре одиноковых Пульчинеллы»<sup>26</sup>.

Датиелю, имея в виду осуществить свой проект при участии Пикассо и Стравинского, первым обратился к художнику: о балете «Пикассо—Перголези» дирижер труппы Ансерме упоминает в одном из писем уже весной 1919 года<sup>27</sup>. Со Стравинским разговор состоялся, уже когда проект обрел более реальные очертания. Датиелю предложил ему, идолопоклонник музыки Перголези, сочинить балет на тему любовных похищений Пульчинеллы.

В «Хронике моей жизни» композитор рассказывает о некоторых причинах, побуждавших его согласиться на это предложение, ссылался и на Пикассо, и на Масина, чья имена он объединил в одной фразе. «Перспектива работать с Пикассо, которому были заказаны декорации и костюмы, — художником, чье искусство было мне бесконечно дорого и близко, воспоминание о навках с ним богатых впечатлительными прогулках по Неаполю, искреннее наслаждение, которое в свое время мне доставляли поставленные Масиным «Веселые женщины»<sup>28</sup>, — все это вместе взятое положило конец моей нерешительности.»<sup>29</sup>

Задача, которую композитор себе ставил, была создание не ретроспектива, не стилизации, а современного произведе-

ния: он говорил о стремлении «вдохнуть новую (хрустальной. — Е.С.) жизнь в разрозненные фрагменты» музыки Перголези<sup>21</sup>. Казалось бы, с ним в полном согласии должны были работать и другие авторы, которые стремились к тому же.

Масин рассказывает в мемуарах о своих настроениях в этот период. Его увлечение старинными трактатами и учебниками танца стало как раз сходить на нет. Возникла потребность отойти от классической традиции, о которой он писал: «...буквальное следование ей может ограничить свободу моего развития, как хореографа»<sup>22</sup>.

У Пикассо тоже первый замысел предполагал перенос действия балета в сегодняшний день.

Однако согласие между авторами на первых порах не образовалось. Началось с того, что Дягилев решительно отверг предложенное Пикассо. Дальнейшие его взаимоотношения с художником тоже были богаты конфликтами. Второй, менее радикальный проект обновления темы комеди дель арте и приближения спектакля к современности, представленный художником, тоже не устроил Дягилева. На этот раз предполагалось изобразить зал с ложами и сценой в глубине, напоминающий театр Сан-Карло в Неаполе. Действие, таким образом, разворачивалось бы на внутренней сцене (по привычке театра в театре).

Сохранились многочисленные наброски Пикассо к этому проекту, некоторые со зрителями в ложах, некоторые без них. Известна и история ссоры Пикассо и Дягилева при обсуждении, по-видимому, одного из его вариантов: возможно, того, где облик зрителей в ложах (мужчины с бакенбардами, женщины — декольти) очевидно указывал на эпоху Второй Империи. Тогда Дягилев пришел в такой гнев, что якобы бросил аэроном на пол и начал их топтать. Впрочем, на другой день состоялось примирение<sup>23</sup>. В конечном счете возник окончательный вариант оформления, где уже нет никакого театра<sup>24</sup> и декорация носит условный характер.

На эскизе — несколько геометрических фигур: неровный белый четырехугольник, более темные треугольник и многоугольник, наложенные друг на друга. Их можно прочесть как светлую стену дома и как ее темн, падающую на улицу. Несмотря на столь упрощенное изображение, здесь угадывается унылая неаполитанская улица, освещенная полной луной, написанной на заднике, где видны также водная рябь залива, вдали чуть заметный контур Везувия, а вблизи парусник, при-

квартиранский к берегу. Участница спектакля, танцовщица Ледия Соколоса, сказала об этой декорации, может быть, излишне, но в то же время и точно: «Эта декорация была триумфальной демонстрацией того, что есть кубизм и на что он способен»<sup>6</sup>.

Таким образом, как и в «Трутонке», декорация «Пульчинеллы» была баской и свелась до самых основных элементов, необходимых для определения места действия и создания настроения. Пол сцены был белый. И на этом фоне выделялись костюмы, снова необычайно яркие (кроме принадлежавших Пульчинелле и сопровождающим его маленьким пульчинеллам, одетым, как им положено, в белое). Дамские платья с пышными толстыми юбками были — светло-зеленым у Прюдены, розовым у Реасты. Украшениями служили страусовые перья или цветы в волосах. Пульчинелла была одета в ярко-красную юбку, черную бархатную безрукавку и белую блузу, на ней был зеленый головной убор. Костюмы их партнеров были тоже яркие: у Флориндо — голубой, у Комасло — фиолетовый. Много красных деталей (включая перо в шляпе) было и в одежде Тарталли.

Масин, судя по всему, в каскадирующих оформлениях спектакля схватках между Дягилевым и Пикассо не участвовал. Но у него возникли собственные проблемы при работе с музыкой Стравинского, которую он получал кусками и на первых порах в клавире. Об этом мы читаем у Стравинского в «Хронике моей жизни»: «Масин ставил танцы по клавире, которой я ему посылал по частям, по мере того, как заказывал их оркестровую партитуру. Поэтому, когда он мне показывал некоторые уже поставленные на них движения, я с ужасом убеждался, что их характер и подчеркнутая значительность никак не соответствует скромной звучности моего небольшого камерного оркестра <...> Приходилось, следовательно, ставить широко танца, приспособившая их к моей звучности».

Несмотря на это, тот же Стравинский в конечном счете отозвался о балете как о постановке, отличающейся удивительной целостностью. «“Пульчинелла” — один из тех редких спектаклей, где все строго уравновешено и где все составные элементы — сюжет, музыка, хореография, декоративное оформление — сливаются в одно целое, стройное и единое»<sup>7</sup>.

Хореограф ориентировался на неаполитанские народные танцы, пластику исполнителей комедия дель арте и сочел

их с традиционной балетной классической техникой (например, с па на пунтах в женских вариациях). Соколова, подымавшая Карсавину в роли Пимпінеллы, вспоминает такие трудные пассажи, как очень медленно исполняемые повторные прыжки на пальца одной ноги, в то время как другая выполняла круговые движения (*gonds de jante*)<sup>16</sup>.

Масин писал, что сделал выход Путьчнеллы несколько «ироничным», так как хотел подчеркнуть его легкомысленность, веселый нрав. Использовались волки па и комические позы, одной из характеристик была притворная хромота. Путьчнелла носил маску, поэтому рассчитывать на мимику не приходилось, и хореограф «использовал любой возможный вывих, изгиб тела и поворот, чтобы передать жутковатость и изменчивость нрава Путьчнеллы». У Путьчнеллы было несколько встреч с разными дамами. В первом дуэте, с Придонской, которая пыталась его увлечь, он ловко ускользал от нее. Дуэт с Розеттой, наоборот, свидетельствовал об увлечении. Путьчнелле по дуэту было ее веселое очарование. Они «вскоре кружились, взявшись за руки», пока их не прерывал приход его подружки, ревнивой Пимпінеллы. Парочка восстанавливалась в веселом и веселом танце с ней, когда они «мягко скользили друг вокруг друга, перед тем как приститься в веселую тарантеллу». По ходу действия Путьчнелла попал в одну переделку за другой. Он спасался поочередно то от дам, то от их кавалеров или отцов, пока наконец его не пронзили мечом. Бездыханное тело уносили четыре маленьких путьчнеллы, но Волшебник (в облике которого, как выяснилось в дальнейшем, выступал сам Путьчнелла) «возвращал героя к жизни через посредство протестантского ритуального танца». Балет, насыщенный новыми переделываниями, погонями и быстрыми па-де-де различных пар, завершался каскадом веселых народных танцев в стиле «салтарелло»<sup>17</sup>.

Следующая встреча Масина и Пикассо происходит три года спустя, в 1923 году. Пикассо, композитор Эрик Сати и Масин встречаются при постановке divertissementa для бала, организованного графом Этьеном де Бомоном: «Античность в эпоху Людовика XIV». Тогда же возникает мысль о серии представлений, в том числе и балетных, в Театре де ля Сигаль под названием «Парижские вечера», которые проводились летом 1924 года. Здесь-то и был показан в числе других «Меркурий», где соавторами выступили опять Пикассо, Масин и Сати.

«Меркурий» представлял собой эксцентрическое зрелище, в котором было что-то от «волшебного» (т. е. рисующего всевозможные чудеса и приключения) зрелища и что-то от комического площадного представления, так как деяния героев подвигались сугубо гротескски. В двадцати эпизодах спектакля Меркурий (которого исполнил сам Масин) был показан в разных ипостасях: как бог, покровительствующий богатству, как вестник и прислужник богов, как проводник душ в царство мертвых и как знаток тайн жизни. В начальном эпизоде Аполлон и Венера предвигались любви, окруженные знаками Зодиака, Меркурий из ревности убивал Аполлона, но тут же возвращал к жизни с помощью чар (танца «Ночь», «Нежность», «Знаки Зодиака» и танца Меркурия). Во второй картине три Грации плавали в ванне, появившийся Меркурий похищал у них жемчужное ожерелье и убегал, преследуемый Цербером («Танец Граций», «Купание Граций», «Восстие Меркурия», «Гнев Цербера»). Далее следовала третья картина — празднество Вакха. Здесь Меркурий появился с Полихмелем, он изобрел алфавит и развлекал тысячами гостей, в числе которых была Прозерпина. Плутон похищал Прозерпину и с помощью Хаоса увлек ее в ад («Полька букв», «Новый танец», «Хаос», «Похищение Прозерпины»).

Сати и Масин оба признавали, что спектакль был создан в первую очередь Пикассо. Сати писал о «чудесном воледе Пикассо, который он (Сати. — ЕС.) признал перевести в музыку», и о том, что его «музыка должна образовать единое целое с движением и жестами движущихся людей»<sup>17</sup>. Масин подтвердил то же в разговоре с автором книги «Пикассо и театр» — Дуэласом Кутером.

Придуманные Пикассо особые подвижные декорации были одним из главных элементов спектакля наравне с актерами. В эпизоде «Ночь» на сцене стоял деревянный щит, вырезанный таким образом, чтобы получалось очень условное изображение дивана, на котором лежит женщина. Ножки дивана, ноги и руки женщины выделялись черное это были неотгнутые, покрашенные черным стволы камыша. Сзади прятался человек, который раскачивал фигуру на щите. Подвижными были и расположенные вокруг звезды. В сцене купания занимавшая всю сцену, окрашенная под мрамор ванна имела три отверстия, через которые высосывались актеры, изображавшие Граций: мускулистые мужчины в париках из черной соломы и с огромными красивыми грудями. Затем те



же Грации появлялись уже в виде искусственных овальных фигур с очень маленькими головками, которые были прикреплены на шарнирах, что давало им возможность подниматься и опускаться. По величине они были много больше, чем настоящие их люди. Появление Церберы также осуществлялось с помощью нити. Две его лапы поддерживали черный диск, на котором белым были нарисованы собачьи головы. «В танце Хаоса появлялись танцовщики в разноцветных триках, которых прикрывало также их лица, и они ползали по сцене, поддерживая с помощью спины и голов других артистов»<sup>7</sup>. В последней картине на сцену выносили два белых шита, где тоже с помощью тонких камышовых палочек были нарисованы контуры: на одном — лошади, вставшей на дыбы, на другом — женщины и мужчины в колеснице. Это было изображение Прозерпина.

Сценическое действие осуществлялось с помощью передвижения этих изображений и людей, которые больше минировали, чем танцевали. Спектакль, кстати, и назывался не балетом, а «пластическими позами» в трех картинах. И «позы эти в точности такие, как можно увидеть на ярмарках», писал Сата. «Этот спектакль принадлежит попросту мюзик-холлу, без малейшей стилизации», утверждал он.

В «Меркурии», как некогда в «Параде», задачей Масина было оживить придуманные Пикассо образы. Они тем самым обрели трехмерность и способность двигаться наравне с телами людей, которыми манипулировал Масин.

Однако «Парад» в 1917 году, как первый спектакль такого рода, стал неким манифестом авангарда в балете и имел огромный резонанс. Судьба «Меркурия» семью годами позже была иной. Он прошел почти незаметно, у аудитории вызвав не столько интерес, сколько недоуменное раздражение. Дегильеву он, правда, понравился, и он даже повелел включить балет в репертуар своей труппы, что и произошло еще три года спустя — в 1927 году. Но и тогда успех «Меркурия» был несильным.

На этом закончилось сотрудничество хореографа Леонида Масина с Пабло Пикассо.

Оно, безусловно, имело для Масина большое значение. Нет сомнения, что два из созданных им балетов — «Парад» и «Меркурий» — были в большой степени обязаны своим рождением художнику, а их успех зависел от того, насколько Масину удавалось замыслы художника воплотить. Но влияние Пикассо

вышло за пределы тех спектаклей, которые создавались при его непосредственном участии. Возможно, оно ощущается в таких высказываниях Мясина, как сделанное им в 1925 году (в журнале «Дансинг таймс»): «Так называемая классика утратила связь с современностью... Мы должны изменить характер старинной школы танца в том, что касается присущей ей условности, ее форм, ее па, и добиться, чтобы она соответствовала духу сегодняшнего дня»<sup>19</sup>. Примерной стали Мясина стали прерывистые, угловатые, «выкрученные», как их называли режиссеры, па, исполняемые в стремительном темпе.

Оттачивая форму танца, строя мизансцены, размышляя над тем, как вписать хореографическую комбинацию в пространство, Мясин, несомненно, вспоминал уроки Пикассо. О том, как он вместе с исполнителем вновь и вновь возвращался к поставленному, убирая лишнее, проясняя смысл движения, рассказывает работавшие с ним артисты (например, Нина Вераннича)<sup>20</sup>.

Мясин, видимо, всегда считал Пикассо истинным авторитетом. Сохранилось письмо, написанное Этьену де Бомону, когда Мясин задумывался о создании новой труппы на месте той, что прекратила существование после смерти Давылова. И слова возникают знакомые имя «Пикассо нам поможет», — пишет с надеждой Мясин<sup>21</sup>.

Думается, беседы с художником вспоминались ему не раз и тогда, когда уже на склоне жизни он писал книгу по теории хореографии, пытался формулировать правила, которыми должен руководствоваться постановщик балета.

<sup>19</sup> Оба письма опубликованы в кн. *Memories From the Cosmos*. Boston, Little, Brown, 1970. P. 167.

<sup>20</sup> Из статьи Косто в журнале «Сенс-80» (Nord-Sud) летом 1917. Цит. по кн. *Georges D. Picasso et le Théâtre*. Paris, 1967. P. 11.

<sup>21</sup> *André Kischinef Diaghilev Athènes*. New York, 1984. P. 523.

<sup>22</sup> *Великий Сюр Р. Complete Book of Ballets*. Gousset and Durlap. New York, 1938. P. 700.

<sup>23</sup> *Georges D. Picasso et le Théâtre*. Paris, 1967. P. 14.

<sup>24</sup> Известия рисунок, о котором Мясин в своих воспоминаниях (*Моя жизнь в балете*. Маскилан. St. Martin's Press. London etc. 1968. P. 198) рассказывает, что он был сделан, когда они сидели вместе с Давыловым, Косто и Пикассо из Гана в Нишоль. «... В течение длительного путешествия в трюмном вагоне мы беседовали, высказывая все новые предложения, касавшиеся балета (речь идет о "Параде". — ЕС.). Пикассо, возбужденный идеями, а также вылитым манити, кинул на-

звонит близнец, где он делал зарисовки, и предложил паре, несмотря на время, он за пять минут нарисует мой портрет. Тут же он принялся за дело, и не успев я отшатнуться, как рисунок был готов. Притом сходство было полное». В том же 1917 году Пикассо изобразил Масина в наряде Арлекина, создав несколько набросков-зарисовки, где Масин изображен вместе с Бакстом и Далильем, и рисунок-шарж одного (сидящего) Масина. Известен его карандашный портрет актрисы, выполненный в пору работы над «Труффальдо» (1919). Интересны рисунки, где Масин изображен в роли: например, относящиеся к этому же периоду наброски, где он показан с Лидией Лопузовой в «Фантастической лавке», а также более поздние рисунки (1919–1920), связанные со спектаклем «Путь-никуда», над которым Пикассо работал также с Масином. Это, в частности, выполненные в кубистической манере «Политический (т.е. Путь-никуда. — ЕС) с гитарой» и «Политический перед занавесом».

<sup>1</sup> *Masina I. My Life in Ballet*. Macmillan, St. Martin's Press, London etc, 1968. P. 117–118.

<sup>2</sup> *Karantina Danzera*. Theatre Street, Dance Books Ltd, London, 1981. P. 301.

<sup>3</sup> *Pyshkin Mikhail. The Commercial Method of Scenepainting*. Beaumont, London, 1927.

<sup>4</sup> *Sokolova Lydia. Dancing for Diaghilev*. John Murray, London, 1966. P. 142.

<sup>5</sup> *Beaumont Cyril W. The Diaghilev Ballet in London*. Adam and Charles Black, London, 1951. P. 143–144.

<sup>6</sup> *Karantina F.* Op. cit. P. 300.

<sup>7</sup> *Sokolova L.* Op. cit. P. 135.

<sup>8</sup> *Beaumont Cyril W. Complete Book of Ballets*. P. 731.

<sup>9</sup> *Masina I.* Op. cit. P. 106.

<sup>10</sup> *García-Márquez Vicente. Masina*. Alfred A. Knopf, New York, 1995. P. 129.

<sup>11</sup> *Masina I.* Op. cit. P. 145.

<sup>12</sup> Из рассказа Масина автору посвященной ему книги В. Гарсия-Маркеса в 1978 году. См. *García-Márquez V.* P. 142.

<sup>13</sup> Упомянуто там же (С. 145) со ссылкой на кн.: Vera Stravinsky and Robert Craft. *Stravinsky in Pictures and Documents*. Hutchinson, London, 1979. P. 183.

<sup>14</sup> Речь идет о балете, поставленном Масином в 1917 году на сюжет пьесы К. Гольдони, название которого («Женщины в короне восточной») переводится иногда также как «Веселые женщины» или «Проклятый».

<sup>15</sup> *Сорокинский Н. Хроника моей жизни*. Л., 1969. С. 132–133.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> *Masina I.* Op. cit. P. 145.

<sup>18</sup> *Wyble E.* Op. cit. P. 562, со ссылкой на кн.: *Conversations with Igor Stravinsky*. N. Y. Doubleday, 1959. P. 108.

<sup>19</sup> Кроме общего замысла открытого варианта, изображающий внутренность театра и зрителей в ложах, был использован впоследствии Пикассо и Далилем в спектакле «Cuadro flamenco», представляющим собой сцену испанского танца и песни (1921).

<sup>20</sup> *Sokolova L.* Op. cit. P. 151.

<sup>21</sup> *Сорокинский Н. Указ. соч.* С. 137.

<sup>19</sup> Sobolova L. *Op. cit.* P. 152.

<sup>20</sup> Masana L. *Op. cit.* P. 150.

<sup>21</sup> Paris-Journal, le 30 mai 1924. Цит. по кн.: García-Máiquez V. P. 181.

<sup>22</sup> Описание этой и ряда других меланхем содержится в рецензии У.К. Шоу (W.H. Shaw), опубликованной в период просьеры в «Критерионе» (Criterion) и цитированной в кн. *Alfredo Giacola Ballet: Bias and Belief. Dance Horizons*. New York, 1983. P. 16.

<sup>23</sup> *Dancing Times*. 1925. August. P. 1159. Цит. по кн.: García-Máiquez V. P. 190.

<sup>24</sup> García-Máiquez V. *Op. cit.* P. 224.

<sup>25</sup> *Ibid.* P. 209.

## СТРАВИНСКИЙ И ПИКАССО

Игорь Стравинский и Пабло Пикассо познакомились в Риме в марте 1917 года. Оба были к тому времени достаточно известны в мире искусства, если не считать знамениты, и своенравные предприниматели, тоже пользовавшиеся шумной славой — Русские балеты Сергея Дягилева. Стравинский был постоянным композитором дягилевской антрепренеры, Пикассо же — новым лицом, привлеченным импресарио для работы над одной из самых дерзких и провокационных постановок балета «Парад» на либретто Жана Кокто с музыкой Эрика Сати. Стравинский был приглашен Дягилевым продиректировать несколько благотворительных концертов в Риме и в других итальянских городах. Шла война, в России незадолго до этого произошла Февральская революция, и с концертами возникло неслыханное затруднение. Каждый из них полагалось открывать исполнением итальянского и русского гимнов, играть же царской пьесы «Боже, царя храни» оказалось после отречения Николая II невозможным. Однако выход был найден по предложению Дягилева Стравинский спешно оркестровал для духовых инструментов народную песню «Дубинушка», которая благодаря исполнению Шляпникова традиционно служила в русских демократических кругах символом свободолюбия. Рукописную партитуру «Дубинушки» Пикассо украсил красным флагом, присоединившись таким образом к празднику освобожденной России (добавим, что уже к лету настроение всей компании в корне изменилось).

В апреле Стравинский вернулся в Швейцарию обладателем карандашного портрета работы Пикассо — первого из трех, в которых художник запечатлел облик композитора. С портретом произошла на границе трагикомическая история, рассказанная самим Стравинским в «Хронике моей жизни»: «Когда военные власти стали осматривать мой багаж, они

наткнувшись на этот рисунок и ни за что не хотели его пропустить. Меня спросили, что это такое, и когда я сказал, что это мой портрет, нарисованный одним очком известным художником, мне не поверили: «Это не портрет, а план», — сказали они. «Да это план моего лица, а не чего-либо другого», — уверял я. Однако убедить этих господ мне так и не удалось<sup>1</sup>. В результате портрет пришлось переправить дипломатической почтой<sup>2</sup>.

Судя по всему, композитор и художник прониклись симпатией друг к другу — Стравинский упоминает о совместных походах к неаполитанским антикварам, а поздравки передает через Дягилева привет и поцелуй «гишпанскому гранду»<sup>3</sup>. Пикассо сделал также обложку для Реттайма Стравинского, законченного в ноябре 1918 года, — композитор сам попросил его об этом: «Я наблюдал за тем, как он рисовал шесть фигур одной непрерывной линией. То, что вышечатано, выбрал он сам»<sup>4</sup>.

Обложка Реттайма вышла замечательной, но все это, разумеется, были мелочи. Настоящее сотрудничество началось, когда Дягилев задумал поставить балет на музыку Джованни Баттиста Перголези, точнее, на ту, которую она со Стравинским считали принадлежащей Перголези<sup>5</sup>. Предполагалось, что Стравинский выберет и обработает для оркестра подходящие эпизоды, Леонид Мясин поставит на них танцы, предпримется сюжет о похищении Пульчинеллы в духе *commedia dell'arte*, а Пикассо оформит все это на сцене, тоже как стилизирую. Опыт подобных спектаклей в дягилевской антрепризе уже был. За три года до «Пульчинеллы», в сезоне 1917 года, свет увидели «Les Femmes de bon humeur» («Веселые женщины») по пьесе Карло Гольдони на музыку Доменико Скарлатти в аранжировке и оркестровке Витторико Томманини. Ставил балет Мясин. Следом за «Пульчинеллой», в 1920 году, он же поставил оперу-балет «Женские заботы» на музыку Доменико Чинароли в оркестровке и аранжировке Отто-ренио Ресинги. Жанр балета с пением, каковым предполагался «Пульчинелла», также был «адаптирован» антрепризой: еще к 1914 году относится наизумевшая постановка «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова, в которой действие разворачивалось в танце, певцы же в нем не участвовали, сидя по краям сцены и исполняя свои партии как на концерте. После «Пульчинеллы» подобная дифференциация поющих и танцующих исполнителей была использована в двух знаменитых спектак-

лах на музыку Стравинского «Вайке про лису» (1922) и «Свадебка» (1923).

Оба итальянских спектакли представляли собой тонкие и умелые стилизации — и Томманини, и Россини, следуя замыслу Дягилева, не ставили перед собой иных задач. В рамках стилизации оставались и сценографы — «Женщина» оформил Лео Барет, а «Хитрости» — Хосе Мария Серт. Примерно того же ждал Дягилев и от «Пульчинеллы», сюжет которого они разрабатывали втроем со Стравинским и Мясиним. Но все вышло иначе.

«Дягилев хотел получить стильную оркестровку и ничего более, — вспоминал Стравинский, — моя же музыка так шокировала его, что некоторое время он ходил с видом Оскарбленового Восемнадцатого Столетия<sup>6</sup>. Эскизы Пикассо подействовали не менее сильно. Даже, пожалуй, еще сильнее, так как Дягилев поссорился с художником, и лишь друзья сумели уладить дело<sup>7</sup>. Во всяком случае, он дважды требовал от Пикассо передельи эскизов.

«Я начал работать над манускриптами Пертолези, как бы корректируя свое собственное старое сочинение. У меня не было предвзятых идей или эстетических установок, и я не мог предвидеть результат<sup>8</sup>. Результатом стало «открытие» прошлого, благодаря которому сделались возможны все мои последующие сочинения<sup>9</sup>. Действительно, балет с новым предвосхищением эстетической сюрреалиста Октева для духовых инструментов (1923), оказавшись, в сущности, первым неоклассическим опусом Стравинского. И хотя у него были предшественники и возник он далеко не на пустом месте, все же именно этот балет открыл период прямых и косвенных адаптаций заимствованного материала или стиля — неоклассического «моделирования». Со временем у Стравинского выработалась своеобразнейшая техника подобных вариаций на стиль, и в «Пульчинелле» мы встречаем ее отчетливые признаки, хотя в целом, по сравнению с будущими неоклассическими сочинениями, в балете очень сильно ощущается стиль первоисточника. Стравинский как бы надумывает, угадывает «себя в модели».

«Стильной оркестровки», которую хотел Дягилев, не получилось — Стравинский скорее всего повел себя изрядно в сфере оркестра, свободно «домысливая» инструментальный облик материала, бывшего в его распоряжении.

Однako исходил он из особенностей оркестрового письма XVIII века — и в этом отношении его версия была именно

ствальной. Прежде всего это сказалось в воссоздании типичной черты жанра *concerto grosso* — выделении солирующего квинтета из общей массы струнных инструментов, а также возникающих отсюда противопоставленных звучностей. Некоторые из них имеют ярко театральная, подчас комический характер. Так, в основу Дюта положено остроумное сочетание медных и струнных инструментов, где соперником мощного тромбона выступает тиндушный контрабас. В первом разделе солирующий контрабас комически «равноправно» двинувает тему тромбона и труб. Конечно, его не слышно, и только в каденционных повторах медные, внезапно исчезая, дают дорогу контрабасу. Но самую яркую деталь композитор прибавляет к концу пьесы. Контрабас, уставший от непосильного соперничества, начинает прихрамывать и плаксиво жаловаться (в его партии режаржа *doce*), тромбон же по-прежнему победоносно провозглашает свою тему.

Особенно богат разного рода «вольностями» Финал балета. Празднично-карнавальный характер его основной темы, с ее яркими каденсами, вызывает самые яркие ассоциации с более ранней музыкой Стравинского, особенно с «Петрушкой» («Русская»). Пудличинелла ведь, в сущности, старший брат русского армарочного зятяника «Армошечные» переборы совершенно естественно звучат в финале итальянской комедии. Вообще, возникает впечатление, что по мере создания балета Стравинский все больше «входил во вкус» стилистического карикирования, все больше приближался к технике, которая стала для него ведущей в неоклассический период. И не случайно один из самых пронзительных критиков творчества Стравинского, композитор и музыковед Артур Лурье, в своей, к сожалению, неосуществленной монографии хотел взять за основу периодизации также и «Пудличинеллу»: «Я взял классификацию Вагнера произведений совсем по-новому — дела все на два периода, кроме подготовительного (включая «Жар-птицу»). Эти два периода имеют отправной точкой двух «Петрушек». Разница в обработке материала в разрешении почти одной и той же задачи в «Петрушке» и «Пудличинелле» (лине важной конкретной общности) — составляет самое существенное в делении этих двух периодов»<sup>6</sup>.

Сейчас трудно установить, как формировалась первая редакция эскизов Пикассо — под воздействием работы Стравинского или параллельно с ней (более вероятно последнее).



Однако несомненна глубокая общность подхода к теме у художника и композитора: они явно двигались в одном направлении. Как и Стравинский, Пикассо с самого начала стремился подчеркнуть театральную условность действия, построить художественное целое не на имитации, а на карнации. Но в отличие от Стравинского у Пикассо не было предустановленной модели, что лишило его возможности прямой стилистической игры с ней. Однако модель можно было избрать и самостоятельно — и для Пикассо это не был совершенно новый путь: еще в «эгротских» реминисценциях 1915–1917 годов художник нашел тот метод стилистического варьирования, манипулируя с классической традицией, который впоследствии оказался столь важным в его искусстве. «Работая в духе Эзра, Пикассо “выраст традицию”: он словно бы создает свою модель традиционной французской культуры...»<sup>17</sup> Этот опыт и был использован при создании эскизов «Пульчинеллы», подобно тому как опыт синтетического кубизма нашел применение в «Параде». Разумеется, никакой чисто стилистической связи с «эгротскими» работами в «Пульчинелле» нет, но принцип подхода к материалу тот же.

Первоначальным замыслом Пикассо, не реализованным даже в набросках, было «транспортировать» «Пульчинеллу» современными средствами, вместо того чтобы оформлять его как традиционную *commedia dell'arte*. Эта идея была сразу же отвергнута Делюлем. Тогда Пикассо избрал иной путь — путь условной стилизации. Примечательно, что отличие во всех эскизах к «Пульчинелле», вплоть до окончательного варианта, неизменно присутствует один и тот же мотив — «сцена на сцене», — придающий всему спектаклю курьезно-условный характер, подчеркивающий театральность действия<sup>18</sup>. Работа же над эскизами шла по пути все большей простоты и конструктивного прояснения декора. Первоначальные варианты, основанные на имитации пышного театрального зала, с ложами и канделябрами, хотя и остроумные по замыслу, были барочно-грациозны и перегружены деталями. Во втором и затем в окончательном варианте Пикассо значительно облегчил оформление, оставив в восприимчивости удачно найденный принцип члениния сценического пространства. Окончательный вариант с успехом объединил романтическую мечтательность невольничьей душной ночи и «здоровый конструктивизм» кубистических элементов. От первоначальной барочной пышности не осталось и следа — сохранялась только рам-

ка «стены на сцене», окружающая выдвинутое «собственное» пространство действия, несколько напоминающее киноэкран. Сама декорация была составлена из кубистически стилизованных деталей двух домов, между которыми открывался вид на море, освещенное луной, с рыбачьей лодкой и Безумием вдали — не без иронии поданный типичный неаполитанский антураж. Его «сладоустность» уравнивалась подчеркнуто геометрически решенным обрамляющим декором, а также аскетичностью цветовой гаммы, использующей лишь белый, синий и два оттенка серого цвета.

Так же просты были костюмы, при создании которых Пикассо не стремился копировать типы итальянской комедии: «На женщинах были черные корсажи и красные, в духе конфетных оберток юбки с черной бахромой и красными помпонами»<sup>7</sup>. Только костюм Пульчинеллы, которого танцевала Маски, воссоздавал традиционный облик комедийного персонажа. Белые штаны и красные чулки были дополнены просторной, такой белой блузой, переключенной поясом под весьма объемистым поясом пройдохи слуги. Маска с гигантским крючковатым носом (подлинная, купленная Маскиным у одного неаполитанского актера — исполнителя роли Пульчинеллы) дополнила наряд<sup>8</sup>.

Оценивая работу Пикассо над «Пульчинеллой», вероятно, можно сделать вывод, что «отанность» в создании эскизов была, по-видимому, благотворной для формирования окончательного, самого совершенного варианта оформления и, во-вторых, типичной для работы Пикассо над каким-либо замыслом, особенно театральным. Так же или похожим способом возникают и другие его сценикографические работы — например, предшествовавшая «Пульчинелле» в датингской антрепризе «Трутолка» на музыку де Фальи. В таких случаях, хотя окончательный вариант и обладает преимуществами перед первоначальными набросками, последние имеют до некоторой степени самостоятельную ценность и могут рассматриваться как варианты. Другая сторона той же вариантности проявляется в таком характернейшем свойстве творчества Пикассо, как создание серий работ, объединенных тематически, а также в присутствии в его наследии сквозных образов-лейтмотивов — прежде всего связанных с цирком и театром масок. Такой лейтмотивной маской на некоторое время становится, наряду с Арлекином, музыкантами и аэробатами, и Пульчинелла<sup>9</sup>. Изображения Пульчинеллы, не от-

посвящаяся к эскизам постановки, выполненным Пикассо в значительно более свободной манере, нежели балетные наброски. Особенно хорош Пульчинелла (Маска, раскладывающийся после спектакля на апплодисменты), написанный в стиле классического свететического кубизма, ярко декоративный и театрально праздничный (он явно предвосхищает знаменитых «Трех музыкантов» 1921 года). Такой выход персонажа за пределы сюжета говорит о глубокой органичности этого образа для творчества Пикассо. И действительно, «Пульчинелла» остался одной из самых совершенных работ в не слишком обширном театральном наследии великого художника. По свидетельству Дугласа Купера, Пикассо говорил, что любит «Пульчинеллу» больше, чем какой-либо другой оформленный им балет, так как он в наибольшей степени отвечает его личному вкусу<sup>66</sup>.

Последнему варианту оформления «Пульчинеллы», однако, стоит отдать предпочтение не только с точки зрения его самостоятельной ценности, но и благодаря гармонии с общим духом спектакля, прежде всего его музыки. Лаконом и камерность окончательной редакции сценографии прекрасно соответствуют прозрачной инструментовке Стравинского, тонким деталям его обработки. И в музыке, и в декорации подчеркивается условность театра: балет с великим содержанием два смысловых плана, так как «подходящие по характеру вокальные номера — серенады, дуэты, трио — прямо не связаны с действием и «певцы не тождественны сценическим персонажам»<sup>67</sup>. Так композитор и художник в полном согласии друг с другом вносят в спектакль элемент иронической игры, столь близкой их дарованиям. Как и Пикассо, работа над «Пульчинеллой» дала Стравинскому чувство настоящего удовлетворения сделанным. «“Пульчинелла” — один из тех редких спектаклей, где все строго уравновешено и где все составные элементы — сюжет, музыка, хореография, декоративное оформление — сливаются в одно целое, стройное и единое»<sup>68</sup>.

Хотя «Пульчинелла» остался всего лишь единичным примером сотрудничества двух гениев XX столетия, нельзя не увидеть некоторой символичности в их недолгом творческом контакте.

Камерный балет «Пульчинелла», «между делом» инструментованный Стравинским и «для забавы» оформленный Пикассо, теснейшим образом связан с общим духом, направле-

тивом и тематикой произведений обоих художников. В балете с пенком в чистом виде воплотилась идея театральности, представления, пронизывающая творчество и Пикассо, и Стравинского. Интересно, что и у того, и у другого герой балета имел свою «родословную»: у Пикассо он вырос из многочисленных акробатов и арлекинов и в них же затем растворился; в творчестве Стравинского, как уже говорилось, Пуччинелла явился парадоксальной репликой на «последнего романтического героя» — Петрушку из знаменитого балета русского периода<sup>17</sup>. Верность «вечным» образам народного театрального искусства ретроспективно укоряет на связь с глубочайшими основами коллективного мироощущения, которая в конечном счете и позволила обоим мастерам стать величайшими выразителями своего времени в искусстве.

Сопоставление Пикассо и Стравинского как типологически близких и равноветных фигур в искусстве XX столетия давно стало трюизмом. Но в заключение попробуем кратко суммировать черты их сходства. Долгий творческий путь, взорвавший в себя почти все основные направления искусства XX века, неиссякаемая работоспособность, исключительный профессионализм, ранняя разлука с родиной, однако сохранение, в «скелетной» или «бесскелетной» форме, связи с национальной почвой; жанровый и стилистический универсализм, головокружительная виртуозность техники, рационалистическое отношение к творческому процессу. И, в конечном счете, приверженность высшему трансцендентному смыслу творчества, осознание божественной сущности художественного гения.

<sup>17</sup> Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 116–117.

<sup>18</sup> Кстати, гораздо больше напоминает «планы» два других карандашных рисунка Стравинского, сделанных Пикассо в Париже в 1921 году — один из них воспроизведен на суперобложке вышерассмотренного русского издания «Хроника».

<sup>19</sup> Письмо Стравинского Дягилеву от 25 июля 1917 (н. ст.). См.: Саркисовский ИФ. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. 1915–1922 / Сост., ред. и комм. В.П. Варуца. М., 2000. С. 417.

<sup>20</sup> Стравинский Игорь. Дягилев. Л., 1971. С. 210.

<sup>21</sup> Как установлено в позднейшем исследовании, на своем деле в «Пуччинеллу» вошла, помимо музыки Перселли, фрагменты сочинений Доменико Палло, Карло Монца, Алессандро Пармезети и Вильгельма ван Вассенара.

<sup>22</sup> Стравинский Игорь. Дягилев. С. 172.

<sup>1</sup> *Грассурьян С.В. Балет Дягилева. 1909–1929. М., 1993. С. 132.*

<sup>2</sup> *Скрябинский Игорь. Диалоги. С. 172.*

<sup>3</sup> Там же. С. 172–173.

<sup>4</sup> Письмо А.С. Лурье Н.Ф. Скрябинскому от 14 октября 1924 года. Архив Скрябинского, Paul Sachs Stiftung, Basel, № 411428.

<sup>5</sup> *Дьягилева И.А. Пикассо. М., 1971. С. 47.*

<sup>6</sup> Кстати, во времена создания «Пульчинеллы» Скрябинский зовемил написать музыку для театра варьетов.

<sup>7</sup> *Скрябинский Игорь. Диалоги. С. 173.*

<sup>8</sup> «Я решил представить Пульчинеллу как типичного испанитанского вождя, немного плутоватого, поэтому сделал первый выход пронизывим — подчеркнуто мелане или средние тона, приторная хромата и присутские комическому образу всем тела, что хорошо ложилось на музыку балета, замечательно оркестрованную Скрябинским» (*Михаил Успенский. Моя жизнь в балете. М., 1997. С. 162.*)

<sup>9</sup> Интересно, что маска-плащ Пульчинеллы как бы сдвинул Пьеро и Арлекина — он носит белую одежду, как Пьеро, он нахлещив, как Арлекин, и у него одна половина лица смеется, а другая плачет.

<sup>10</sup> См.: *Scoper Oswald. Puccini Theatre. New York, 1968. P. 56.*

<sup>11</sup> *Скрябинский Игорь. Диалоги. С. 171–172.*

<sup>12</sup> *Скрябинский Игорь. Хроника моей жизни. С. 137.*

<sup>13</sup> Лирическую линию Пеструшки в балете вполне можно представить в живописном сопровождении ранних работ Пикассо.

## Сведения об авторах

*Бабин А.А.* – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела западноевропейского искусства Гос. Эрмитажа.

*Безымова Т.В.* – доктор филологических наук, главный научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки новейшего времени Института мировой литературы РАН.

*Бусев М.А.* – кандидат искусствоведения, заместитель директора по науке НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН, старший научный сотрудник отдела современного западного искусства Гос. института искусствознания.

*Волова О.А.* – аспирант кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна Московского гос. художественно-промышленного университета им. Г.С. Строганова.

*Вялкович Н.В.* – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества.

*Дмитриева Н.А.* (1917–2003) – кандидат искусствоведения, до 1984 года работала ведущим научным сотрудником отдела современного западного искусства Гос. института искусствознания.

*Иванюков А.М.* – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела искусства России XX века НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН.

*Крюкова В.А.* – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН.

*Лукачев К.Л.* – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой общей истории искусств факультета истории искусства Российского гос. гуманитарного университета.

*Полнов В.М.* – доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАН, член президиума РАН.

*Носовлов Г. Г.* – доктор искусствоведения, заведующий отделом изобразительного искусства и архитектуры Исс. института искусствознания.

*Савицкий С. И.* – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского, ведущий научный сотрудник отдела музыки Исс. института искусствознания.

*Свиридов А. А.* – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела искусства стран Центральной Европы Исс. института искусствознания.

*Судин Е. В.* – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела театра Исс. института искусствознания.

*Тараканова Е. В.* – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник научно-просветительского отдела Исс. Эрмитажа.

*Турчин В. С.* – доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАН, заведующий кафедрой истории отечественного искусства исторического факультета Московского гос. университета им. М.В. Ломоносова.

*Фомичева И. С.* – старший научный сотрудник отдела словаря художников России НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН.

## Summary

**Picasso and the Environs:** Collected articles. Edited by Mikhail Busev – M.: Progress-Tradition, 2005.

This collection of articles attempts to appraise the legacy of Picasso, to evaluate his role in 20-th century art from today's point of view. The art of the great master is considered here in a wide historical context. Picasso is shown in a complex of relationships with other painters (Albert Gleizes, Jean Metzinger, Juan Gris, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini, Salvador Dalí), theatre makers (Sergei Diaghilev, Leonide Massine, Jean Cocteau), writers (Guillaume Apollinaire, Gertrude Stein) and musicians (Igor Stravinsky) which reveals new, sometimes unexpected sides of his genius. This book's leitmotif is the theme "Picasso and Russia", which arose as far back as the 1990s. The contributors analyse the interrelation between Picasso and the leading artists of the Russian avant-garde of the first third of the 20-th century: Mikhail Larionov, Vladimir Tatlin, Natalia Goncharova, Kasimir Malevich, Liubov Popova, Olga Rozanova, Nadezhda Udaltsova, Aleksandra Ekster, Aleksei Gaischenko, Mikhail Le-Dantia. There is a discussion of various opinions of Picasso's art expressed by Russian critics, philosophers, religious thinkers and writers in the 1910s – 1920s (Nicolai Berdyaev, Sergei Bulgakov, Ivan Akyonov, Georgy Chulkov, Yakov Tagendkhold). Some little-studied aspects of the work of the Spanish artist such as the role of photography in his painting and drawing, the peculiarities of his plastic mentality with respect to applied art and his curtain designs for ballet performances, are explored.



## *Contents*

### **Preface**

9

- Vladim Polevoy**  
**THE HERO OF OUR RECENT TIME**  
11
- Nina Dmitrieva**  
**THE THEME OF GOOD AND  
EVIL IN PICASSO'S WORK**  
15
- Valery Tarchin**  
**TWO CUBISMS THE "THREE –  
MOSCOW AND PETERSBURG" DIALOGUE**  
25
- Krasimira Lukicheva**  
**METHODOLOGICAL PROBLEMS  
IN STUDYING CUBISM**  
42
- Aleksandr Iushakov**  
**PICASSO'S PAINTING IN  
THE MIRROR OF RUSSIAN CULTURE**  
57
- Aleksandr Babn**  
**ABOUT PICASSO AND IMITATIONS  
BY IVAN ALEKSANDROVICH ABRAMOV**  
77
- Gleb Pospelov**  
**LARIONOV AND PICASSO:  
LOVE – HOSTILITY**  
101
- Anatoly Strigalyov**  
**TATLIN AND PICASSO**  
111
- Olga Volkova**  
**PHOTOGRAPHY IN PICASSO'S WORK, 1906–1917**  
141

|                       |   |     |
|-----------------------|---|-----|
| Irina Pomichyova      | PICASSO'S CERAMICS  | 864 |
| Yelena Tarakanova     | ITALIANS IN PARIS<br>(“MAÎTRES” AND “PROVINCIALS”)        | 882 |
| Mikhail Busov         | PABLO PICASSO THROUGH<br>SALVADOR DALÍ'S EYES             | 209 |
| Tamara Balashova      | APOLLINAIRE IN PICASSO'S<br>FIELD OF GRAVITATION          | 212 |
| Nina Getashvili       | PABLO PICASSO AND GERTRUDE STEIN:<br>THE ENVIRONS CROSSED | 239 |
| Valentina Kryuchikova | PICASSO'S STAGE CURTAIN<br>DESIGNS FOR BALLETS            | 244 |
| Yekaterina Surin      | LEONIDE MASSINE AND PICASSO                               | 257 |
| Svetlana Savenko      | STRAVINSKY AND PICASSO                                    | 278 |
|                       | NOTES ON CONTRIBUTORS                                     | 287 |
|                       | SUMMARY   | 289 |

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ИИИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ВООБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ



Светлана М.Н.

## ВРЕМЯ и МЕСТО

Искусство Возрождения как переформула  
виртуального пространства

**Светлана М.Н. ВРЕМЯ и МЕСТО. ИСКУССТВО ВОЗРОЖДЕНИЯ КАК ПЕРЕФОРМУЛА ВИРТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА, 2012, 284 с., ил. Переводит.**

Книга представляет собой опыт конкретной теории искусства, чья базисная позиция истолкована на примере искусства Возрождения. Эпоха Ренессанса описывается как рубеж нового, виртуального мира, который открывался — на фоне устывшего-художественных навыков Древности и Средних веков и по контрасту с ними — и различных тематических границ, и сложности составляющей «естество» эстетического творения («Идеология, Переосмысление воды и земли», «Расстояние и деревья», «Фигуры», «Времена года и дни», «Системы», «Облака», «Мировой пейзаж», «Путь и карта», «Минералогия»). Написание рассчитано на студентов и преподавателей высшей школы, а также на всех, кто интересуется философией и искусством.

Прогресс-Традиция

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ИИИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ВООБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ



**Кучина В.А. ПИКАССО: ОТ ПАРАДА ДО ГЕРНИКИ. 1917-1937. 2003.**  
302 с., ч/б, 16 ил. Перевел.

Книга посвящена двадцатилетнему периоду в творчестве Пикассо, от начала его сотрудничества с «Русскими балетом» С. Дягилева до создания «Герники». Работы в творче оказали влияние на творческий метод художника, способствовали возникновению деконструктивной, полиморфной образотворительной системы. Знакомство с творчеством гениального графического цикла Пикассо 1930-1934 и годов «Герники» рассматривается вместе с освоением влияния от искусства и фотографии, значительными этапами работы над картиной. Книга предназначена для искусствоведов и читателей, интересующихся современным искусством.

Прогресс-Традиция

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ИЛИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ВООБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ



**ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА. Сборник научных статей. 2009. 252 с., ил. Обложка.**

В сборнике, посвященной юбилею научной деятельности действительного члена Российской академии художеств, доктора искусствоведения, профессора, главного научного сотрудника Центра зарубежного искусства ИИИ РАН Т.П. Катерной, включены ее очерки «Византизм» и работы юности, посвященные малоизученным вопросам истории зарубежного искусства от эпохи Средневековья до XX века. На основе нового, введенного автором в научный оборот материала исследуются творчество-отказы вая, кружева, мастера, наследие иконописной школы, оспариваются проблемы социологии и психологии художественного творчества. Книга предназначена для искусствоведов и широкого круга читателей, и посвящается истории мировой художественной культуры.

Прогресс-Традиция

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ИНИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
КЛЕПАЧАТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ



**ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА. Сборник научных статей. Вып. 2. 2005. 341 с., ил. Обложка.**

В сборнике посвященном проблеме научной деятельности творческого члена Российской академии художеств, почетного профессора Шанхайского института искусства и технологии, кандидата искусствоведения, ведущего научного сотрудника Отдела зарубежного искусства ИИИ РАН И.А. Виноградской, включены ее работы и статьи коллег по истории искусства стран Древнего, средневекового и современного Востока, а также ряд публикаций, освещающих влияние художественной культуры Востока на западноевропейское искусство XVIII–XX веков. Книга предназначена для искусствоведов и широкого круга читателей, интересующихся историей мирового искусства.

Прогресс-Традиция

## **Пикассо и окрестности: Сборник статей**

Директор издательства Е.В. Орлова  
Зам. директора Е.Д. Воржытская

Формат 60x90/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.  
Печ. л. 18,5 + 5,0 п.л. ил. Тираж 1000. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»  
119048, Москва, ул. Волкова, д. 20, корп. 9  
Телефон (095) 245-55-05, 245-49-03

Отпечатано в ОАО «Типография "Новости"»  
107005, Москва, ул. Фридриха Энгельса, 46

ISBN 5-09-026-241-5



9 785098 262415